辽宁教育出版社
牛津大学出版社

美 学

艺术哲学引论

〔英〕安妮·谢泼德著
艾　彦译

Aesthetics

An introduction to the philosophy of art

Anne Sheppard



图书在版编目（CIP）数据

美学：艺术哲学引论/〔英〕安妮·谢泼德著；艾彦译．-沈阳：辽宁教育出版社，1998.3
（牛津精选）
ISBN 7-5382-5023-9

Ⅰ．美… Ⅱ．①安… ②艾… Ⅲ．美学 Ⅳ．B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 03255 号

Aesthetics：An Introduction to the Philosophy of Art
by Oxford University Press 1987

总策划、总发行人：俞晓群
责任编辑：马　芳　　美术编辑：宋丹心
装帧设计：郑在勇　　技术编辑：袁启江
责任校对：马　慧　王　玲

出　版：辽宁教育出版社　牛津大学出版社
印　刷：沈阳新华印刷厂
发　行：辽宁省新华书店
版　次：1998 年 3 月第 1 版第 1 次印刷
开　本：787×1092 毫米　32 开
字　数：182 千字　插　页：6
印　张：8.25
印　数：1—10000 册
定　价：15.20 元

前　言

这本书是一部美学引论。虽然第二部分集中论述文学，但是，我希望这本书不仅对和我一样对美学和文学特别感兴趣的读者有所帮助，而且对任何一个试图找到解决有关艺术的哲学问题之途径的人，也有所帮助。

我要向达勒姆大学表示感谢——它在 1981 年惠允我休假一个学期，这有助于我开始撰写这本书；而且在 1985 年又一次惠允我休假一个学期，这使我得以继续完成这本书。我还要向下面这些人表示感谢。我的丈夫安东尼（Anthony）以及我的双亲大卫·拉斐尔和西尔维亚·拉斐尔（David and Sylvia Raphael），他们都曾经阅读过各章的初稿，不仅提出了许多很有帮助的建议和批评，而且还持续不断地支持和鼓励我。贝拉·惠特（Bella Wheater）阅读了第三章的初稿，并且作出了一些富有启发性的评论。我曾于 1982 年在达勒姆大学哲学系的师生研究班上，阅读过作为第八章之雏形的一篇文章；我从随后的讨论中，尤其是从拉曼·塞尔登（Raman Selden）所作的评论中获益匪浅。安斯利·拉特利奇（Ainslee Rutledge）和法拉纳茨·沙库里（Farahnaz Shakoori）令人感激地打印了本书的定稿。

1986 年 8 月

目　录

插页图片　目录

第一章　缘何为艺术伤脑筋？

下面是人们在闲暇时间里所做的一些事情：读小说，读诗，去剧院看戏，听音乐，看艺术展览，四处旅游以观赏各种建筑和风景名胜。这些活动都是审美活动。人们出于选择和自己的理由从事这些活动。读一部小说对我谋生不会有什么帮助（除非我是一位专业评价家或者文学课的教师）。去参观艺术展览也不会治愈我身体上的任何疾病。游览一处美丽的风景名胜也不会使我的屋子更温暖一些。那么，为什么人们想获得审美经验呢？显而易见的回答之一也许是，人们之所以做这些事情，是因为他们享受这些事情。阅读文学作品、去剧院看戏、听音乐、观看绘画、凝视壮丽华美的建筑物，或者静观自然界的各种美景，都能给我们提供快乐。这个答案使我们知道了某种东西，但是并没有让我们知道很多。为什么人们追求这种特殊的快乐？使读小说、听音乐、看美景名胜这些特殊活动值得做的东西究竟是什么？获得快乐的方式是多种多样的：去酒馆喝上一杯，或者去作一次轻松愉快的散步也会令人感到快乐。为什么人们要为艺术，或者为自然美伤脑筋呢？为什么人们要在这些特殊的快乐来源上花费时间、金钱以及心血呢？莫非审美经验有某种特殊的东西，后者又以某种特别的方式使审美经验令人感到快乐吗？除了这些审美经验提供给我们的快乐以外，莫非这些审美经验还有更进一步的精妙之处吗？

当我们读一部小说、听音乐、去看艺术展览或者观赏风景名胜时，我们并不仅仅是带着快乐或者享受的情感作出反

应。我们还时常想分析和讨论我们的经验。我们注意这部小说、这首音乐、这些绘画或者这处风景名胜所特有的各种特色。我们作出各种判断，诸如“简·奥斯丁向我们展示了爱玛的种种毛病，但是，她却仍然使她显得可爱”、“巴赫的音乐所具有的形式结构显得特别清晰和明确”、“莫奈在捕捉光线照在水和草上的效果方面是非常成功的”，或者“苏格兰西部高地的群山与绿水相结合，使那里的风景特别美”。这些评论的要点是什么？如果有人就此向我们提出质疑，我们能够证明这些评论有道理吗？怎样才能进行这种证明呢？

我们还作出各种比较性的判断，宣称某些作品或者风景比其他作品或者风景更卓越。我们说简·奥斯丁是一个比巴巴拉·卡特兰（Barbara Cartland）更优秀的作家，说巴赫的音乐比普通广播所播出的音乐更优美，说莫奈的一幅绘画要比一张插图明信片优秀得多，说苏格兰西部高地比布莱克浦（Blackpool）更美。当我们作出类似这些判断的判断时，我们不可能只是在谈论我们所得到的快乐的数量。读巴巴拉·卡特兰的作品或者听普通广播所播出的音乐，也使我们得到了许多快乐。莫非宣称简·奥斯丁和巴赫的作品更卓越只是附庸风雅吗？我们怎样才能为我们有关这些艺术家的主张辩护呢？我们怎样才能证明所谓苏格兰西部高地比布莱克浦更美这样一个陈述有道理呢？

我在上面提出的所有这些问题，都引导我们进入到一些哲学问题之中。宽泛地说，人们在尝试回答这些问题时所使用的是两种不同的方式。其中一种方式是宣布，所有各种艺术作品都具有某种共同之处，都具有某种能够被用来明确界定艺术作品之界线的特征，而后者使它们特别有价值；自然界的各种美也以某种方式同样具有这种特征。简·奥斯丁的

小说、巴赫的音乐、莫奈的绘画以及苏格兰西部高地的风景，都获得了某种东西，这种东西是存在的，而且可以被用来说明我们对这些美的事物的兴趣。无论这种东西是什么，巴巴拉·卡特兰的作品，普通广播播出的音乐、插图明信片以及布莱克浦的风景，都要么只具有极少量这种东西，要么根本不具有这种东西。从历史的角度来看，不同的美学理论对所有各种艺术作品所共同具有，并且使它们获得其价值的东西是什么，曾经提出过各不相同的说明。虽然这些理论经常是只包含对艺术作品的说明，但是，人们有时也把它们扩展成包含对自然美的说明。人们提出了三种主要理论类型：可以认为，艺术所具有的显著特征，要么是模仿，要么是表现，要么是形式。我在第二章、第三章以及第四章中分别讨论了这三种理论类型。还有人曾经主张，所有各种审美对象所共同具有的，既不是模仿，也不是表现和形式，而只不过是美的性质。我在第五章中把这种观点和所有这四种理论类型与自然美的关联放在一起来考虑。

处理这些有关美学的哲学问题的第二种方式是，不考察我们所赞美的各种艺术作品和自然对象，而是考察我们对这些对象的兴趣。也许审美客体并没有任何特别之处，而是存在某种特别的审美兴趣（aesthetic interest），存在一种我们主要针对艺术作品和自然对象而发生、却不能将其引向使我们快乐的其他任何事物的兴趣。这种研究方式所讨论的是审美欣赏（aesthetic appreciation）的本性。有没有一种特别的审美态度呢？审美判断是一种特殊的判断吗？我在第五章的第二部分考虑这些问题，而且它们还引出了我从第六章到第九章所讨论的更具体的论点。

虽然本书向读者提供的是一般的美学引论，但是，我所

作出的选择却是集中论述与文学有关的美学。本书的第三部分即集中论述文学，尽管也对其他艺术作了某种考虑。第六章和第七章涉及各种评论性判断：当我们批判① 一种艺术作品时，我们所作出的是哪一种判断呢？人们能够证明评论性的解释和评价有道理吗？我特别注意论述解释与评价之间的关系以及对艺术作品的某种正确解释是否存在这样一个问题。第八章转而论述有关文学中的意义和真理的争论：文学作品在何种意义上具有意义或者传达真理呢？最后，第九章考虑的是艺术与道德的关系，尤其是艺术是否对其观众产生道德方面的影响。

哲学的不同分支之间所存在的界线并不是一目了然的。我们将会发现，美学方面的某些问题是与其他哲学领域——特别是心灵哲学和道德哲学——的问题联系在一起的。同时，如果把哲学美学与审美经验的实际、与对个别艺术作品的评论分割开来，那么，哲学美学就会面临徒劳无益、枯燥无味的危险。因此，对各种艺术欣赏例子的讨论在本书中发挥了重要作用。

与仅仅详细阐述人们在各个特殊论题上所坚持的观点不同，我通过对这些观点的讨论来考察这些问题，并且系统地提出我自己的见解。我希望我既能够鼓励读者向我所提出的各种论断提出挑战，也能够促使读者进一步研究和探索我所讨论的那些理论。我一直试图向读者提供某种与鸟瞰有关文学的美学领域的观点相类似的观点。我希望我所展开的这种

---

① 这里的“批判”完全是艺术评论上的，不带有任何政治或者意识形态意味。

本书随文角注皆为译者注。

前景具有足够的魅力，能够使我的读者们渴望为了他们自己而更细致地开发这个领域。

第二章 模仿

许多艺术作品似乎都模仿或者再现现实世界中的事物。康斯太布尔① 的绘画《干草车》是一幅有关特殊的英国风景的绘画，艺术史学家们也许可以识别得这幅绘画是在哪里画的，或者他所描绘的干草车的类型，并且讨论康斯太布尔如何精确地再现了这种场景（参见图 1)。当我们观赏这幅绘画时，我们可能会在不像艺术史学家们识别得这样具体的情况下，马上就指出"这一定是英格兰的某个地方"，或者我们有可能认为，康斯太布尔成功地模仿或者再现了他在英国乡间发现的光线和色彩的微妙性质，从而把它与——比如说——地中海的风景做个鲜明的对照。正像我们到后面将会看到的那样，就英语而言，在美学的语境中谈论再现时常比谈论模仿显得更加自然。过去通常矗立在罗马卡皮托利尼山上的罗马皇帝马可·奥勒利乌斯② 的骑马雕像，再现了这位皇帝的风采。我们有可能仅仅根据这座雕像的胡须，或者根据我们认为这座雕像所表现的，与这位曾经是斯多葛学派哲学倡导者之一的皇帝的神态相适应的忧郁表情，认为这座雕像就是马可·奥勒利乌斯。文学也提供了相似的例子：安东

① 康斯太布尔（John Constable，1776—1837 年）：英国 19 世纪著名风景画家，作有《干草车》、《白马》、《斯特拉福特磨房》等。

② 马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius，121—180 年）：罗马皇帝，新斯多葛派哲学主要代表。

尼·特罗洛普[①] 的小说《巴塞特寺院》，也被人们当作对英国19世纪的一个教区总教堂所在城市之生活的栩栩如生的再现来研究。基督教会的史学家也许会赞美它在描绘这一时期的教会政治的过程中所表现出的准确性。如果不具有如此专门的知识，那么，我们很可能就会说，我们认识的某个人与普劳迪（Proudie）夫人或者阿奇迪肯·格兰特利（Archdeacon Grantly）极为相似，我们认识这部小说所描绘的这种类型的人。我们还时常以同样的方式对戏剧作出反应。如果我们特别熟悉本世纪早期的语音学和语音学家们，那么，我们就有可能认识到萧伯纳的戏剧《皮格马利翁》（*Pygmalion*）中的亨利·斯威特（Henry Sweet）在息金斯家（the Higgins）里所具有的某些特征，但是，当我们观看这出戏时，我们要想认为我们都遇到过像息金斯这样的人却不需要这样的知识。

我们以这种方式对艺术作品作出反应，这个事实构成了这些艺术作品对于我们来说所具有的趣味和吸引力的组成部分。我们乐于认识到一个像"康斯太布尔的乡村"那样的地区，乐于识别雕塑家的模特，我们发现把《巴塞特寺院》与19世纪英国教会的状况联系起来很有趣，而且我们以我们认识某个与一出戏剧中的某一角色极为相似的人这样一种意识为乐。一位艺术家似乎时常努力在我们的心目中激起这样一种识别性的反应，并且因此而使我们对其艺术作品感兴趣。诸如此类的考虑已经使一些思想家得出了下列观点，即艺术从本质上说是模仿性或者再现性

① 特罗洛普（Anthony Trollope，1815—1882年）：19世纪英国小说家，著有以虚构的巴塞特郡为背景的系列小说。

的，界定所有各种艺术作品并且使它们具有其价值的、为它们所共同具有的特征，就存在于模仿之中。

所谓艺术就是模仿这种观点具有悠久的历史，因为它很可能是人们关于艺术所提出的最早的理论观点之一。在《理想国》（*Republie*）第十卷中，柏拉图就这种观点提出了一个闻名遐迩、影响深远的看法。尽管柏拉图在那里主要涉及的是文学，但是，他也使用了一个从绘画中选取的例子。他把这种例子与他的下列理论联系起来，即许多性质的理想性“理念”（ideal Form）都是存在的，就这些“理念”而言，感觉经验世界中存在的各种事例都只不过是它们的摹本而已。因此对于柏拉图来说，正义的“理念”是这样一种理想——特殊的正义活动或者正义的人们都只能模仿它，而根本不能完美地再现它。柏拉图还同时论述了各种模仿“理念”的特殊事例（the particular），因而表达了两个既有联系、又形成对照的观点：特殊事例与“理念”相似——例如就正义而言情况就是如此，但是，它却并不与“理念”完全相同；正像某种事物的摹本由于并未精确地再现其模特而根本不会完全像其模特一样出色那样，特殊事例也根本不能完全达到其“理念”的理想标准，一项特殊的正义活动或者一个正义之人根本不可能百分之百是正义的。一般说来，当柏拉图提供有关“理念”的例子时，他所提出的是诸如正义或者美这样一些有关性质的“理念”；然而，在《理想国》第十卷中，他却异乎寻常地介绍了一种关于事物的“理念”。他所论及的事物是一张床，同时，他论述了模仿床的“理念”和制造床的三个层次。首先存在的是由上帝创造的有关一张“床”的

完美的"理念"，之后便是由木匠制造、我们可以触摸、测量、在上面睡觉的床，最后才是由画家创作的有关一张床的摹本。木匠制造的床不仅比"床"的"理念"低级，而且根据柏拉图的观点，它甚至不如这种"理念"真实。而由画家画出的床也就相应地更加低级、更不真实了。他在一段富有说服力的论述中指出，在这个世界上创作——也就是说，以艺术家所使用的方式创作——任何一种东西都会是轻而易举的："最便捷的方式就是你无论到哪里都随身带着一面镜子。这样，你就可以迅速地创作天上的太阳以及其他东西，迅速地创作大地、你自己以及其他有生命的创造物，迅速地创作各种人工制品以及我们刚才提到的所有东西"。[1] 艺术家向自然举起这面镜子，因此便产生了一种有关实在的虚假的幻象、一种对模仿物的模仿、一种非常低级的产物。柏拉图声称，文学也在完全相同的方式上是模仿性的。

柏拉图的这种观点不仅提出了对艺术作品是一种什么东西的说明，而且一般说来也把某种价值赋予了艺术。由于艺术加倍地远离了柏拉图的"理念"所具有的真实的实在，所以，艺术天生就是低级的，而且它并不讲述真理。我们也许会从镜子里得到一幅有关真实事物的图像，并且因此而极其严重地受到欺骗。然而，我们也有可能坚持艺术就是模仿这种观点，同时却并不因此而贬低艺术。后来的思想家们以对艺术更加有利的种种方式修改了《理想国》第十卷所论述的这种理论。即使一个人仍然保持柏拉图学派对"理念"论的信仰，他也有可能不像柏拉图所做的那样，而是把更高的价值赋予艺术。也许可以认为艺术家所模仿的并不是感觉经验世界中对象，而是理想的"理念"本身。这样，画家所画的

这张床就不是木匠所制造的床的摹本，而是"床"的"理念"的摹本，因此，它就至少会在实在性和价值方面与木匠所制造的床不相上下。这种创作摹本的过程之所以能够发生，是因为艺术家以他那心灵的眼睛看到了这种理想的"理念"。这种联想同样也可以导致一种更缺乏说服力的、更不具有特色的柏拉图学派理论，即艺术家在模仿一张床的过程中，所模仿的并不是木匠制造的任何一张实际存在的床，而是存在于他自己的心灵之中的某种一般的床的观念。这种更缺乏说服力的见解没有必要隐含下列观点，即这种存在于艺术家的心灵之中的床的观念，来源于预先存在、并且具有更高实在性的柏拉图的"床"的"理念"。[2]

这些经过修改的模仿理论之缺乏说服力和颇具说服力的形式，对艺术实践都产生了具有重要意义的影响。文艺复兴时期的许多艺术家都认为，他们自己就以绘画或者雕塑的视觉艺术形式再现了各种美的理想。例如，拉斐尔（Raphael）曾在1516年写的一封致卡斯蒂廖内（Castiglione）的信中指出，"为了画出一个美的女人，我必须观察许多美的女人，而且这也以你会帮助我作出选择为条件；不过，由于美的女人非常少，确切可靠的判断也很罕见，所以我运用了我的头脑中产生的某种观念。"米开朗琪罗（Michelangelo）在他写的一首诗中，描述了美如何"把眼睛提高到我这里正准备描绘和雕塑的那些高度"，并且接着强调，把"激发每一种健全的理智、并使之上升到天国的美"归因于知觉（the senses）是愚蠢的[3]。这些观点在17世纪和18世纪变成了老生常谈，并且受到了拜伦（L. Byron）尖刻的讽刺：

我见过更优美的女人，成熟且真实，胜过他们的所有石头模

型的荒唐无聊。4

这种认为艺术就是模仿的理论很容易被人们理解，而且，它还把模仿当成了我们全都熟悉的那些艺术作品的核心特征之一。它的吸引力以及它的广泛影响就来源于此。不过，如果我们对这种理论进行一番批判考察，那么我们就会看到，它也受到一些缺陷的困扰。它主要有两个困难。首先，这种理论不仅声称模仿是所有各种艺术作品共同具有的特征，而且还使这种特征成为衡量它们的价值的标准。柏拉图之所以在《理想国》第十卷中实际上把所有艺术都贬黜到一种低下的地位上去，只不过是由于艺术所具有的模仿本性。而经过修改的模仿理论——根据这种理论，艺术直接模仿这种柏拉图式的理念，或者艺术模仿存在于艺术家心灵之中的某种观念——则与此不同，它希望提高艺术的价值，并且希望把最成功地模仿这种理想的艺术视为最宝贵的艺术。就模仿理论的任何一种变体而言，它们都认为艺术的模仿进行得越成功，这种艺术也就越优秀。至少柏拉图似乎使下列观点变得真实可信了，即最成功的艺术是 trompe-l'oeil (立体感强因而逼真) 的艺术，在观赏这种艺术的过程中，我们都受了骗，因而误把幻象当成实在了。然而，也有人完全有可能提出下列反对意见，那就是，即使所有艺术作品在实际上都是模仿性的，我们也不能根据它们在模仿方面取得的成功，来评定它们作为艺术作品所取得的成功。一般说来，我们之所以不对艺术作品表示重视，恰恰是因为它们都是模仿性的。无论康斯太布尔的《干草车》看上去像一辆存在于19世纪早期的真实环境之中的真正的干草车，还是像某种有关英国乡间风景的想象，我们都不会认为我们在伦敦

国家美术馆的墙壁上，看到了一辆真正的干草车、一条真正的河，以及一些真正的树木在我们面前，认为它们只不过受到了画布的限制；我们可能会由于这幅画的构图技巧，由于干草车处于画面一侧的方式起到了与处于画面另一侧的农舍相平衡的作用，或者由于其柔和的色彩而赞美这幅画，而不会把它当成一种模仿而赞美它。同样，即使我们并没有发现一部小说的人物“生动逼真”，我们也可能会欣赏小说家在构思其情节时所使用的技巧，或者欣赏小说家对语言的运用。模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术作品。

其次，有人也许会怀疑，说所有各种艺术作品都是模仿性的究竟对不对。我到此为止使用的所有例子，风景画和人物雕像，现实主义文学和戏剧，都是从可以轻而易举地被人们认为是从模仿性艺术的艺术类型中提取出来的。但是，既不是所有绘画和雕塑，也不是所有文学和戏剧都是如此。抽象画的情况如何？抒情诗的情况又如何？而且我到此为止丝毫也没有涉及音乐。在同一种意义上说，几乎没有什么音乐像风景画、人物雕像或者现实主义文学那样是模仿性的。诸如瓦格纳（R. Wagner）的《莱茵黄金》中所模仿的敲击铁砧声这样的事例，都是音乐上的“怪诞行为”。一般说来，我们都不可能说巴赫的某一首勃兰登堡协奏曲、莫扎特的某一首钢琴协奏曲或者海顿的某一首弦乐四重奏曲是在模仿某种东西。

我们需要把这两个困难分开考察。要想对付第一个困难，即模仿并没有充分说明我们为什么重视艺术，我们就需要更加细致地考虑“模仿”这个术语指的是什么，以及模仿在对艺术作品的创作和欣赏过程中发挥什么作用。我们已经看到，对于处在《理想国》第十卷之语境中的柏拉图来说，

模仿就是没有任何创造性地制作摹本——就像举起一面镜子那样，而且它的目的似乎就是使我们把这种模仿物当成实在。然而，这种对模仿的朴素理解几乎没有提供一种对艺术作品与其所似乎相似的世界的关系的正确说明。柏拉图所使用的 μιμεσισ（摹拟）这个希腊词语，有时也被人们翻译为“再现”（representation），而不是被翻译成“模仿”。在英语中，“模仿”这个词语意味着摹本并不是被模仿的真实事物；它也可能意味着摹本的价值比较低。在发现人们通过诸如“这个孩子正在模仿某个人开汽车”——这句话意味着，这个孩子并不是真的正在开一辆汽车——这样的话使用“模仿”这个词语的同时，我们还发现了它的其他用法，诸如“这把椅子是对奇彭代尔① 式椅子的一种模仿”；这句话不仅意味着这把椅子并不真正是奇彭代尔式椅子，而且意味着它比真正的奇彭代尔式椅子价值低。另一方面，“再现”这个词语对再现物所具有的价值却表现得更模棱两可，而且更有可能暗示艺术的语境。“这个孩子正在再现某个人开汽车的场面”这句话还意味着，这个孩子并不是真的在开汽车，而是要么暗示某种富有戏剧性的语境——诸如一个哑剧字谜游戏，要么甚至是暗示一幅画面的语境（也许可以认为这句话涉及的是一幅某个孩子在其中出现的画面，而根本就不涉及一个真实存在的孩子）。“这把椅子是对奇彭代尔式椅子的某种再现”这句话也具有同样的含义；人们在这种情况下会非常轻而易举地想到一幅画面。无论对 mimesis 的最恰当的翻译是什么，人们在现代英语中对艺术作品及其所似乎相似

① 奇彭代尔（Thomas Chippendale，1718—1779 年）：18 世纪英国家具设计大师，其家具设计外形优美、装饰华丽，并著有《家具指南》一书。

的世界之间的关系的讨论，都倾向于用“再现”这个词语来表述这种关系；这样就逐渐摆脱了“模仿”这个英语词语所具有的各种评价性含义，使这种美学语境变得更清晰了。

谈论模仿就意味着，艺术作品与世界之间的关系是摹本与模特的关系。而谈论再现则使这种关系变得含糊不清了；虽然人们对于它所作出的假定少一些，但是，这恰恰更清楚地表明我们必须对它作出解释。即使人们使用的词语从“模仿”变成“再现”使这个问题看上去与以往多少有些不同，但是，这样做并没有解决这个问题。无论我们说我们所关注的是模仿的本性，是再现的本性，还是艺术作品与世界之间的关系，这个问题的核心都在于相似（resemblance）问题，在于相像（likeness）问题。我前面曾经以慎重告诫的口气谈到过“艺术作品及其所似乎相似的世界之间的关系”。这里的问题是，这种关系在何种程度上确实是一个相似问题呢？或者换一种方式来说，相似在这里发挥什么作用呢？

人们就再现在艺术中所具有的本性已经提出的各种理论的不同，主要在于他们使相似发挥的作用不同。处于一个极端的是下列观点，即再现在艺术中的目的是形成幻象，是产生某种与其原型极其相似的东西，从而使观赏者、读者或者听众认为这种东西确实就是原型。在这里，我们又回到《理想国》第十卷所论述的镜子和立体感强因而逼真的艺术那里去了。处于另一个极端的则是下列观点，即再现完全是一个惯例问题。在西欧艺术中存在这样一种惯例，即那些以金色光环围绕其头部的人物，再现的是带有神圣光环的圣徒。人们还可以根据这些圣徒的个人标志进一步把他们区别开来。因此，一只雄鹰就表示圣约翰，而一头雄狮则表示圣马可。任何一个对这些惯例一无所知的人，都会误解中世纪和文艺

复兴时期的许多画面。也有人可能会争论说，把画布上那些斑点看作是某个人物，从根本上说也取决于各种惯例。这里唯一的区别在于，我们对使我们把画布上的斑点视为某个人物的那些惯例太熟悉了，以致于我们认识不到它们作为惯例所具有的本性。我们所设想的是，在现实中，哪里有人们任意指定的对应，哪里就有相似。

虽然这种所谓再现的目的在于形成幻象的观点对有关镜子的类比有利，但是，这种认为再现是惯例性的观点却倾向于采用存在于艺术和语言之间——或者更一般地说，存在于艺术和指号系统之间——的类比。在一个数学的符号系统中，各种符号只是由于惯例才具有意义；所以，根据这种观点，一种语言中存在的词语，以及一个艺术作品中的各种不同成份，情况也是如此。纳尔逊·古德曼① 在其《艺术语言》这部著作中，已经沿着这些线索，系统而详细地论述了这种认为艺术再现是一个惯例问题的观点[5]。古德曼在那里提出了一种复杂的、关于所有各种符号性指号（symbolic signs）系统如何发挥功能的理论，并且试图表明艺术再现是这样一种系统的一个特例。

人们对这两种关于再现之本性的极端观点都可以提出反对意见。它们在说明艺术再现所特有的东西是什么时，都以不同的方式失败了。我曾经提出下列观点作为反对这两种观点的理由，即认为再现就是形成幻象的观点使艺术家的目的似乎就是欺骗、最成功的艺术似乎就是立体感强因而逼真的艺术，变得真实可信了。恰恰是我们能够把立体感强因而逼

① 古德曼（Nelson Goodman，1906—　）：美国当代哲学家、美学家，其《艺术语言》中译本已于1990年由北京光明日报出版社出版。

真的艺术与其他各种艺术区别开来这个事实表明，有关这种幻象的任何一种朴素的理论观点都不可能是正确的。而且，以我们对一幅绘画的欣赏为例，这种欣赏取决于我们既把它视为对某种事物的再现，也把它视为一组形状和色彩；我们根本不会完全忘记这种东西是被画在我们正在观看的画布上的。从审美的角度来说，当我们静观康斯太布尔的《干草车》时，我们既意识到它描绘了一幅特殊的英国风景，同时也赞美它那构图的平衡和柔和的色彩。的确，要想把我们认为这些色彩就是一幅典型的英国乡间风景所具有的色彩这样一种认识，与我们从这些色彩的柔和和微妙中得到的快乐分离开来，是非常困难的。

如果我们把视觉艺术放到一边不再加以考虑，那么，这种认为再现是一个幻象问题的观点就在表面上更说不过去了。如果有人告诉我们，当莎士比亚的《奥瑟罗》上演时，有一个人冲上舞台去阻止奥瑟罗杀苔丝德蒙娜，那么我们都会笑起来；因为这样一个人已经被这种戏剧幻象以一种人们从未想到过的方式欺骗了。我们也许会认为，莎士比亚的戏剧成功地再现了一个妒火中烧的男人的行为；此外，当这出戏仍在继续演下去时，我们也许会为奥瑟罗感到悲哀，对他感到愤怒，或者同时具有这两种情感；我们也许会带着这些情感离开剧院。不过，我们决不会在某一时刻设想扮演苔丝德蒙娜的女士最后真的死了；归根结底，她明天还会在舞台上再一次被杀。当我们欣赏这出戏时，我们虽然把其中的事件与现实世界的事件联系起来，但是，我们并不认为舞台上的世界确实应当是现实世界。相反，我们在任何时候都知道它并不是现实世界。就其他文学形式而言，情况也同样是如此：无论狄更斯的第一批读者为《老古玩店》（*The Old Cu-*

riosity Shop）中小耐儿（Little Nell）的死多么痛哭流涕，他们都十分清楚地认识到现实世界中并不存在真正的小耐儿，而且如果真正的小耐儿存在，那么，他们的泪水就不会那样使他们得到享受了。

这种认为艺术再现是一个惯例问题的观点，也同样未能说明我们对艺术再现所作出的、与其他任何一种反应都不同的反应的特殊性。的确，数学的惯例性符号以及一种语言的词语，都可以成为审美欣赏的对象。我们也可能会考虑一个等式的优雅，或者一个措辞恰当的短语所具有的令人愉快的声音。不过，我们对数学、对一种语言的主要兴趣，在于我们能够用这些信号系统做什么，在于我们对它们的运用。相比较而言，我们却不使用艺术符号做任何事情；我们只是静观它们。

说艺术再现是一个惯例问题，不仅有把艺术的各种惯例与其他各种惯例等同起来的危险，而且未能在艺术领域之内把再现性惯例与非再现性惯例区别开来。即使有人向我们提供了一份图表，说明创作一幅风景画的艺术家在创作过程中遵循的是一组特殊的色彩惯例，我们也不会说这幅把其中所有的树都画成红色、却把海画成鲜黄色的风景画，再现了树和海的颜色。

在马克·夏加尔① 的绘画中，我们虽然看到了诸如牛、情侣、小提琴以及成束的鲜花这些熟悉的东西，但是，夏加尔却以一种独特的、有时令人感到陌生的方式，把这些为我们所熟悉的对象组合起来。情侣们通常都由成束的鲜花来陪

① 夏加尔（Marc Chagall，1887—1985 年）：俄国著名犹太画家，作有《耶稣受难像》、《我和我的村庄》等。

衬，那些牛则由小提琴来陪衬；有时候一头牛真地在拉小提琴。这些有规律的组合逐渐形成了一组为夏加尔个人所特有的惯例。恰恰是夏加尔对这些惯例的运用，使他并不是一个再现性艺术家。

正像抽象派绘画和超现实主义绘画都具有它们自己的惯例那样，意象主义诗歌和幻想小说也同样如此。正像我们已经看到的那样，绝大多数音乐都不是模仿性的或者再现性的，而是惯例在音乐中发挥着重要作用。我们只举少数几个例子——这里有关于音乐所使用的乐器、关于各种音阶类型以及关于音乐韵律快慢次序的惯例。各种惯例既有可能以表现具有神圣光环的圣徒的惯例渗透西方艺术的方式渗透整个艺术传统，也有可能是艺术家个人所特有的、是他或者她的个人风格的组成部分——就像夏加尔的牛和小提琴那样。艺术家们时常反对以往的几代艺术家所形成的惯例。所以，在20世纪，许多作曲家都反对自然音阶（the diatonic scale），并且用十二音音阶取而代之，从而逐渐向人们提供了一组新的音乐惯例。诸如詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）和弗吉尼亚·吴尔夫（Virginia Woolf）这样的作家则拒绝19世纪的现实主义小说，并且发展出一种新的创作小说的风格。结果，“意识流”技巧在小说家们所能够利用的各种惯例中获得了一席之地。我们到后面将会看到，对惯例的理解在我们理解艺术的过程中发挥着重要作用[6]，但是，论述惯例却并没有说明再现性艺术所特有的东西是什么。那么，把一幅绘有红色的树和鲜黄色的海的绘画，与一幅绘有绿色的树和蓝灰色的海的绘画区别开来的东西是什么？我们似乎不得不退而求助于说，后一幅绘画中的色彩与现实生活中的色彩相似，甚至是对现实生活中的色彩的模拟，并且似乎正在回到下列相

反的观点上去，即再现是一个以引起幻象的艺术手法制作摹本的问题。

实际的情况是，理解一个再现性艺术作品的过程既包含着对相似的认识，也包含着对惯例的鉴赏。我们知道奥赛罗杀了苔丝德蒙娜只不过是一种戏剧性惯例，然而，我们也会看到他的行为与现实生活中的妒火中烧的丈夫的行为是相似的。我们知道这辆被描绘的干草车永远不会继续移动而跨过这条被描绘的河，然而，我们也会把它当作干草车的一幅逼真的画像来赞美，而不是仅仅把它当作一幅由各种形状和色彩组成的图形来赞美。最近，已经有人为了阐明在这样理解再现性艺术的过程中发挥作用的东西，运用"视为"（seeing as）这个概念作了种种尝试。维特根斯坦①在其《哲学研究》中曾经对"视为"这个概念作出过某些评论，这些评论也产生了很大的影响[7]。他使用各种各样的图形——包括下面这个非常有名的鸭—兔图形——来举例说明这个概念。



人们既可以把这个图形视为一只鸭子，也可以视为一只兔子。维特根斯坦指出，这种"视为"是一种特殊的、与人们通常的"看"不同的知觉。人们在把这个概念运用于艺术中的再现的过程中必须保持极大的谨慎。如果我们简单地说可以把康斯太布尔的《干草车》视为一种英国的乡间风景，那么，我们在这种认为"再现即

① 维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein，1889—1951年）：英籍奥裔著名分析哲学家。

幻象"的观点上就没有取得任何进展。另一方面，如果我们说可以把这个由各种形状和色彩组成的图形视为对一处英国乡间风景的再现，那么，我们实际上并没有说明任何东西。我们还可以提问，把A视为对B的一种再现是什么意思？看来我们确实有必要重新系统表述这个问题，"对于A来说，成为对B的一种再现是什么意思？"然而，这种重新系统表述的确导致了我们的注意力的某种具有重要意义的转移。它不是迫使我们去考虑艺术作品的本性，而是迫使我们去考虑我们对艺术作品的反应的本性。

那么，就假定我们正在努力提出一种对"把A视为B是什么意思"的说明吧。这样一种说明必须包含我们对各种再现的反应所具有的一些各不相同的特征。首先，虽然我们并不会错把A当作B、仍然意识到A与B不同的那些方面，但是，我们确实觉察到A与B之间存在某种相似。我们在这种觉察过程中得到了那些支配艺术再现的惯例的帮助：这幅被称为《干草车》的绘画是二维的平面画，并且其四周有一个画框围绕着，这一点并不会使我们为难，因为我们知道，所有这一切都是它成为一幅绘画所不可或缺的组成部分。虽然这些惯例性限制因素的确不会使我们为难，但是，我们也仍然在某种程度上意识到它们，因为，当我们把这些被称为《干草车》的形状和色彩视为一种对一处英国乡间风景的再现时，我们同时也可以把它视为一种由各种形状和色彩组成的图形[8]。有人曾经争论说，用"在……中看见"(seeing in)这个短语，比用"视为"这个概念来表示我们对各种再现的知觉所具有的这种特征——即"即使在我们看到被再现物是什么时，我们仍然意识到再现媒介的存在"这个事实——更好。与其说我们"把A视为一种对B的再现"，

还不如说我们“从A中看见了B”；所以，我们并不是把这些形状和色彩视为对一处乡间风景的再现，而是在这些形状和色彩中看见了一处乡间风景[0]。

然而，“在……中看见”和“视为”一样，都不是对艺术作品的知觉所特有的东西。我们可以在云彩中看见各种形状，可以在火焰中看见各种图画，但是，我们却不可能希望说，当我们这样做时，我们是在观看种种艺术再现。在这里使艺术作品不同于其他事物的方面是，它是被艺术家故意创作出来，应被人们当作一种再现来感知的东西。当我们在画在画布上的、被称为《干草车》的各种形状和色彩中看见一处英国乡间风景时，我们同时也认识到艺术家方面的一种意向，即我们应当以这种方式来看这些形状和色彩。这里所涉及的并不仅仅是认识使一块画布变成一幅绘画的惯例。我们正在认识的是艺术家对这些惯例的有意的开发和利用。如果我们发现《干草车》这幅绘画是由于一群猴子向一块画布上投掷颜料而偶然地形成的，那么，我们对它的态度就会有所变化；那么，我们在它之中看见一处乡间风景就更像我们在火焰中看见各种图画，我们就会假定这种看只不过是从我们自己的想象中产生的一种投射（a projection），后者并不必然与另一个人有目的地作出的安排形成对应。

当我们对作为B的一种再现的A作出反应时，我们并不只是在译解一种编码（code）或者认识一种相似。我们的想象力无论在艺术家安排在艺术作品之中的每种线索引导下，都会把A和B联系起来。我们重视为想象力这种能力提供用武之地。人们之所以对立体感强因而逼真的艺术评价不高，就是因为它太容易使人把这种图画当成现实了。这里不仅几乎没有给人们发挥想象力留下余地，而且也没有为人

们在把看一幅绘画既视为对某种东西的再现，也视为由各种形状和色彩组成的图形的过程中所涉及的心理平衡活动(mental balancing act)，留下发挥作用的机会。另一方面，如果我们无论花多大力气，都无法在一幅被称之为再现性绘画的绘画中看见其标题所指示我们看的东西，那么，这幅绘画就不是成功之作。诸如各种立体派艺术这样的新的绘画再现风格之所以最初受到人们的轻视，就是因为观赏者发现在这些艺术作品中很难看见要求他们看见的东西。不过，一旦我们习惯了作出不可或缺的想象力的跳跃，那么，我们就会认为那给我们的想象力提供新的、富有刺激性的用武之地的艺术，是特别有价值的艺术。

正像想象力在塑造我们有关视觉艺术的知觉的过程中发挥着重要作用那样，想象力在我们理解文学和戏剧的过程中也同样发挥作用。当我们为奥瑟罗感到难过、或者对他感到恼火时，或者，当我们分享伊莱莎·杜利特尔（Eliza Doolittle）在《皮格马利翁》中对希金斯的愤怒时，我们就是在从想象的角度介入这出戏剧所再现的情境。如果说我们为小耐儿而哭泣，那是因为我们能够想象当她死去时，她周围的那些人会有什么感受。如果说我们在普劳迪夫人面前发抖，那是因为我们能够想象那些长期定居巴塞特郡的居民是如何发抖的。只有当这样一种想象力的投射有可能存在时，我们才谈论成功的文学再现或者戏剧再现。假如我们像许多现代读者那样，不是为小耐儿的死而哭泣，而是认为作者把她的死描绘得过于夸张、太感情用事了，如果情况真是这样，那么，我们就可能会说，狄更斯对她的死的描述是不现实的，这部作品不是一部成功的文学再现作品。

我在后面的几章中还会进一步讨论想象力在我们对艺术

作品的反应中所发挥的作用，以及它受艺术家的各种意向引导的方式。不过，我们现在能够回过头来论述我们在前面针对这种认为艺术就是模仿的理论所提出的第一种反对意见了。这种反对意见就是，模仿或者再现并没有充分说明我们为什么看重艺术作品。虽然这种反对意见就其自身而言是正确的，但是我们现在可以看到，再现在我们评价再现性艺术作品的过程中确实发挥着某种作用。我们所关心的并不是单纯的制作摹本过程，而是在制作摹本和惯例之间进行折中、确定一种平衡。那些达到这种平衡的艺术作品之所以受人们重视，就是因为它们要求我们在发挥想象力方面作出努力。

我们还必须考虑这两种反对意见之中的第二种反对意见，即认为所有各种艺术作品都是模仿性或者再现性的这种观点是错误的。我们在考虑这种认为艺术再现纯粹是一个惯例问题的观点时曾经看到，这样一种观点未能把再现性艺术与其他各种艺术区别开来。但是，在我们接下来的讨论中，这些其他艺术却在很大程度上被忽略了。恰恰是这第二种反对意见最终对这种认为艺术就是模仿的理论构成了致命的威胁。

如果我们把这种认为艺术就是模仿的理论看作其意思是说，所有艺术都是再现性的，是说我们通过"在……中看见"或者其他类似的想象力投射形式对所有艺术作出反应，那么，这种理论就的确是错误的。例如，虽然我们有可能在一幅抽象画的各种形状中看见各种桌椅，但是，除非我们要么拥有某种证据，可以证明这个艺术家的目的就是要让我们看见它们，要么我们的观看过程以已经确立的再现惯例为依据，要么这两个方面同时存在，否则，这种观看就与在火焰中看见各种图形毫无二致，而且就想象力的投射而言，现实

世界中也没有任何东西与我们的投射形成对应。我曾经说过，绝大多数音乐都既不是模仿性的，也不是再现性的。虽然这一点显然并不妨碍我们发挥我们的想象力，在一首音乐中听到那使我们快乐的东西，但是，这并不足以表明这首音乐是再现性的。如果赞同认为这首音乐是再现性的观点，那么，我们就必须能够表明，要么这个作曲家的目的就是要使我们在这首音乐中听到这些东西，要么我们声称我们所听到的东西与音乐再现的种种惯例相一致，要么这两个方面同时存在。

我到此为止一直假定，在艺术中得到再现的东西从来都是现实世界中的某种可以为人的感性知觉所接近的东西：风景，一个妒火中烧的丈夫的行为，一个妙龄女郎的死。那些希望为这种认为所有艺术都是模仿或者再现的理论辩护的人，迟早都会被迫扩展可能存在的再现对象的范围。由于不得不勉强承认一幅抽象画、一首抒情诗，或者一首音乐，并没有确定无疑地再现人们可以感觉到的世界中存在的某种事物，所以，他们很可能退回到下列主张上来，即被再现的事物是某种感情（emotion），或者某种心灵状态，并且坚决主张一幅抽象画以鲜红的色调再现愤怒，一首音乐以小音阶的曲调再现忧伤。对有关再现的语言的这样一种运用，并不容易与本章所系统阐述的说明相一致——我们怎样才能在一幅绘画中看见愤怒、在一首音乐中听见忧伤呢？

当我们在一幅风景画中看见一处英国乡间风景时，我们是在想象我们看见了这样一处风景，而同时却仍然意识到我们并不是在实际观看这处风景；当我们对这出描绘奥瑟罗的戏剧作出反应时，我们是在通过想象对一个妒火中烧的丈夫的行为作出反应，而同时却仍然意识到我们并不是在实际面

对这种行为。如果我们声称可以在一幅绘画中看见愤怒，那么也许可以说，我们同样是在想象感到愤怒是怎么一回事。一般说来，当我们感到愤怒时，一定会有引起这种愤怒的情境存在，而且这种愤怒所针对的是某个具体的人或者某种具体事物。我可能会对一位朋友或者对我自己感到愤怒；我之所以感到愤怒，也许是因为火车晚点或者因为我的手提箱关不上；我之所以感到愤怒，甚至可能是因为天气不好，或者对事物的一般状态感到愤怒。一般说来，"你为什么愤怒?"这个问题总会存在某种答案。然而，我们有可能声称在一幅红色抽象画中所看见的愤怒，却仅仅是一种愤怒，而不是对任何一种事物的愤怒。这是一种不可思议的愤怒，因为它缺少现实生活中的愤怒所不可或缺的一种特征。所以，就"在一幅抽象画中看见愤怒"而言存在两个不可思议之处：首先，我们无法以观看英国乡间风景的方式看见愤怒，其次，这种愤怒既缺少一个对象，也缺少一种语境。

同样，忧伤在现实生活中也有一个对象，而且一般说来，"你在为什么忧伤?"这个问题也会存在某种答案。然而，如果我们声称可以在音乐中听见忧伤，那么，这种忧伤也必定是既没有一个对象，也缺少一种语境的忧伤。而且，尽管我们有可能知道一个忧伤的人是什么样子，但是，忧伤这种感情本身却不是某种可以被我们像听到士兵行军或者敲击铁砧那样听到的东西。

主张各种感情或者心灵的各种状态都可以再现，就把再现这个概念扩展得过于宽泛了。这种扩展削弱了它的说服力，因此，它又一次变得含糊不清、模棱两可了。如果人们运用有关模仿的语言，那么，也会出现同样的情况。而说一幅抽象画模仿愤怒，或者一首音乐模仿忧伤，甚至比说愤怒

或者忧伤得到了再现更让人感到莫名其妙。我们谈论一幅表现愤怒的抽象画，或者谈论一首表现忧伤的音乐，倒显得更自然一些。这种对"表现"（expression）的谈论所包含的意思，将构成我们下一章的主题。目前，我们应当认识到，尽管有不少艺术是再现性的，但是，并非所有艺术都是再现性的；而且，主张应当完全根据再现或者模仿来理解艺术是言过其实了。我们已经看到，再现要求在艺术作品和现实世界中可以为感觉经验所接近的事物之间，存在某种程度的相似；而且理解它的最好的途径在于，研究我们如何对再现性艺术作出反应。这种反应既包含着对这种相似的认识，也包含着对支配这种艺术形式的那些惯例的认识；更具体地说，它包含着对艺术家深思熟虑地开发利用这些惯例的认识。再现在我们评价再现性艺术的过程中确实发挥某种作用，不过，由于并非所有艺术都是再现性的，所以，再现不可能被用来说明所有艺术的价值。即使就再现性艺术而言，我们对那些要求我们在想象方面作出某种努力的艺术作品的评价，也要远远高于我们对那些一丝不苟的摹本的评价。有待于作出说明的是，我们如何对非再现性艺术作出反应以及我们为什么看重这种艺术。为了回答这些问题，我们就必须像我们将在下面三章中所做的那样，从其他观点出发来考虑艺术。

第三章 表 现

我们在上一章的最后部分已经看到，为这种认为所有艺术都是模仿或者再现的理论进行辩护的尝试，将会使人们声称各种感情或者心灵状态——不仅仅是感性知觉可以接近的那些事物——都可以得到再现。我们还看到，以这种方式扩展再现这个概念存在着一些困难，而且我的评论是，我们谈论一幅表现愤怒的抽象画、或者谈论一首表现忧伤的音乐，倒显得更自然一些。如果我们反思一下我们对艺术所作出的反应，那么，我们就会发现，其中有许多反应取决于两个相互联系的假定：第一个假定是，艺术家们所做的事情之一就是表现他们的感情；第二个假定是，这种表现是审美价值的源泉之一。人们之所以赞扬抒情诗——例如——是自然流畅的，或者谴责它无病呻吟，正是出于这两个潜在的假定。尽管许多现代文学评论家认为这些假定是违反规则的，但是，它们仍然非常流行，并且根深蒂固、难以动摇。例如，我们对卡图卢斯[1]的爱情短诗所作出的最初反应，是假定这个诗人正在表现他对莉丝比娅（Lesbia）的各种情感，而当一位评论家向我们表明这种有关自然流露的感情的印象是如何通过对意象、语言以及格律的娴熟运用才能造成时，我们可能会大吃一惊的。

就音乐而言，我们也很容易作出下列假定，即作曲家是

① 卡图卢斯（Catullus，约公元前 84—前 54 年）：古罗马杰出的抒情诗人，其爱情诗以优美和自我表现著称。

在表现他所真正感受到的种种感情。彼得·谢弗[1]的戏剧《阿马迪厄斯》(*Amadeus*)所具有的某种效果，就来源于这出戏剧的观众和剧中角色在面对莫扎特那文雅而优美的音乐，与谢弗所描绘的作曲家人格的粗俗丑恶进行对比所感受到的震惊。业余音乐爱好者时常发现很难听懂评论家根据和声、主题以及变奏对一首音乐所做的纯粹专业性的评论，而是乐于退而谈论"令人开心的第二乐章"或者"终曲所表现的渴望"。

在视觉艺术领域中，这种认为艺术是表现的假定也许不太流行。在这里，我们所作出的第一个反应时常是从再现的角度来观看各种事物，而且我们有可能努力在一幅抽象画的各种形状中找到它对我们所熟悉的事物的再现。尽管我们确实把某些绘画说成是"悲哀的"、"欢快的"或者"宁静的"，但是，当我们在描述视觉艺术的过程中提到各种感情时，我们却通常更关注艺术作品在观赏者那里所激发出来的感情。所以，我们有可能谈论"一幅令人心烦意乱的绘画"、"一座令人感到压抑的建筑"，或者"一座让人联想到宁静和安谧的雕像"。音乐和文学也在它们的观众那里激发出各种感情，而且，人们时常把某一个观众在对一个艺术作品作出反应时所使用的方式，当作是对这个作家或者作曲家所表现的感情的指示。在考虑表现的过程中，我们不仅将会涉及一个艺术作品与其创作者之间的关系，而且还将涉及一个艺术作品与其观众之间的关系。

虽然我们可以把这种认为艺术包含表现感情的观念回溯

---

[1] 谢弗(Peter Shaffer, 1926—)：英国现代著名剧作家，著有《五指练习》、《马类》等。

到古代思想那里，但是，使它变得至关重要的却是18世纪和19世纪的浪漫主义者[1]。我们现在之所以能够拥有关于诗意的自发性或者关于音乐的表现特征的假定，都应当归功于他们对艺术家的感情以及对艺术创作过程的强调。因此，华兹华斯(W.Wordsworth)在为《抒情歌谣集》所写的“前言”中明确指出，“所有优秀的诗歌，都是强有力的情感的自发流溢”。一个多世纪以后，一个与他大不相同的诗人T·S·艾略特(T.S.Eliot)，仍然像我们可以从其详细阐述他的客观对应物（the objective correlative）概念所使用的方式中看到的那样，认为艺术家是在表现感情：

> 以艺术的形式表现感情的唯一途径，是借助于发现某种“客观对应物”；换句话说，是发现一组客体、一种情境、一系列事件，它们将成为这种特殊感情的程式（formula）；正因为如此，所以，当那些必定终止于感觉经验之中的外在事实被给定时，这种感情就会马上被激发出来[2]。

就音乐而言，演奏者在把音乐作品传达给听众的过程中发挥着极其重要的作用。在一篇于1753年首次出版的著名论文中，巴赫① 曾经宣称，演奏者也必定会感受到音乐作品所表现的感情：

> 除非一个音乐家自己也被感动，否则，他就无法感动其他人。他必然会感受到他希望在他的听众那里唤起的所有各种

① 巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach，1714—1788年）：德国19世纪先古典主义最主要作曲家之一。

> 情感……。在演奏忧郁、悲哀的段落的过程中，演奏者也必须变得忧郁和悲哀。这样，这首乐曲的表现才会更加清晰地被听众所察觉……。同样，在演奏充满生气的、欢快的段落的过程中，演奏者也必须使自己置身于适当的心境（mood）之中……[3]。

同时，由于不断从事创作实践的诗人和音乐家们都在系统表述这样的观点，因此，表现在哲学美学中也变得越来越重要了，直到克罗齐（Croce）在他那于1902年首次以意大利文出版的著作《美学》中，提出了一种成熟的、关于艺术即表现的理论。

不同的著作家认为“表现”所指的事物也有所不同，而且，有些著作家集中注意的是艺术家的创作过程，而另一些著作家则强调在观众那里激发出感情的过程。在这里，我只打算考虑这种认为艺术即表现的理论的两个变体：托尔斯泰（Tolstoy）的观点，以及克罗齐和科林伍德（Collingwood）那更加详细的观点。之后，我再回过头来论述由我们所提出的、关于艺术作品表现并且激发感情的一般假定引出的各种问题。

托尔斯泰在其《什么是艺术?》（*What is Art?*）中，提出了一种简单的理论，即艺术是情感的感染（contagion）。真正的艺术家既表现感情，又激发感情。他利用他的艺术，利用他自己所体验到的情感感染他的观众。托尔斯泰想把这种理论当作一种评价艺术的标准来运用：应当根据艺术在感染听众的过程中取得成功所利用的各种情感的质量，来衡量这种艺术的质量。因此，根据托尔斯泰的观点，应当认为富有的上层阶级那表达傲慢、性欲以及对生活不满之情感的艺

术，比表达诸如兄弟之爱这样更值得赞美的情感，具有更广泛的吸引力的艺术低级。这种理论所具有的另外两个特征也值得一提：托尔斯泰强调了艺术所发挥的使艺术家与其观众进行交流的作用，而且，他非常关注把艺术欣赏与人们的认识和理性活动分离开来。这里的第二个特征既可以说明他那关于感染的比喻，也可以说明他的下列坚决主张，即理解他所认为的优秀艺术既不需要经过专门的学习，也不需要经过专门的训练。

只要托尔斯泰开始运用他关于审美价值的标准，那么读者就会惊讶地发现，他手里握有势不可挡的、对人们通常认为是艺术的几乎所有事物进行审判的权力。他不仅审判他对其感到强烈不满的瓦格纳的歌剧，而且也审判他自己的几乎所有文学作品。他甚至准备否认贝多芬的《第九交响曲》是优秀艺术作品，因为后者并不符合他的标准。能够幸存下来的东西是非常少的：圣经上的故事，《伊利亚特》和《奥德赛》，某些印度故事，还有从现代文学、音乐，以及视觉艺术中经过严格限制而选择出来的部分艺术作品。运用托尔斯泰的艺术标准而导致的这种令人不可思议的结果，会使我们怀疑这种标题有问题。下列事实造成了大量困难，即托尔斯泰预先规定了哪些情感值得由艺术来表达。他认为与交流兄弟之爱和共同生活的朴素情感相比，交流傲慢、性欲以及对生活不满的情感，其价值便低得多。如果根据道德标准来看，那么，对后面这些情感的交流也许的确价值不高，但是，我们迄今为止从来没有任何理由把道德标准与审美标准等同起来。托尔斯泰对艺术的很多审判实际上都来源于他的道德观，而且，他未能——或者说他拒绝——对道德成份和审美成份进行任何区分。[4] 如果我们清除了托尔斯泰的理论

中所存在的道德成份，那么，他留给我们的就只有下列主张，即对范围广泛的听众的成功的感染，是检验优秀艺术的试金石。根据这种标准，摇滚乐就会得到令人难忘的高度评价，其价值就会远远高于巴赫的音乐作品。经常有人提出下列主张，即审美经验所特有的特征之一，便是欣赏者在感情上处于某种超然状态，真正的艺术并不直接激起各种感情，我们在这里也不是被感动得直接作出行动，而是仍然处于一种静观性欣赏的状态之中。[5] 这样一种超然概念在托尔斯泰的理论中没有任何立锥之地。

实际上，托尔斯泰对感染的论述，不仅过分强调了我们对艺术的反应所具有的非理性方面，而且使这些非理性方面变得过分简化了。虽然我不能不承认我们有时会被这种对艺术的体验深深打动，从根本上被这种体验所感染，但是，并不是我们的所有艺术体验都是如此，而且被艺术所感动也与被现实生活中的各种事件所感动有所不同。在把我们对艺术的反应描述成一种感染之后，托尔斯泰并没有进一步作出分析这种反应的任何尝试。这种有关感染的比喻作为对艺术家所作的工作的描述就更不合适了。托尔斯泰虽然谈到了艺术家应当把个人感情清晰诚实地表现出来，但是，他恰恰对怎样才能做好这种表现没有给予多少注意。他宣称，只要艺术家是完全真诚的，那么，其个人情感的清晰表现也就会随之出现，并且得到成功地感染观众的结果。

托尔斯泰的观点是激进的、容易引起争论的，但是，它的弱点和个人特有的风格也是极其明显的。要把他关于感染的比喻发展成一种完善的、关于艺术创作和我们对艺术的反应的理论，可能是很困难的。一种认为艺术即表现的更加复杂深奥的理论，是由克罗齐在其《美学》中提出来的，这

种理论在克罗齐后来的一部名为《美学纲要》的著作中得到了系统论述和修正。在英国,R·G·科林伍德在其《艺术原理》(*The Principles of Art*)中提出了一种与克罗齐的理论非常接近的理论。由于克罗齐和科林伍德的观点有很多共同之处,所以,我将把它们放到一起,当作一种理论来考虑。

克罗齐和科林伍德都从根本上把作为一个方面的概念性思维,与克罗齐称之为直觉、科林伍德称之为想象的另一个方面区别开来。在克罗齐看来,直觉意味着在不把一个对象当作某种特殊的客体进行分类的情况下,领会这个对象的独特性;而思维则涉及运用各种概念进行分类和概括。这两个哲学家都把精神活动划分成以我们所具有的感觉和知觉的粗糙的材料为起点的一系列阶段;当我们处在直觉或者想象的阶段,向我们自己和其他人表现这些感知材料时,我们便确切地意识到这些感知材料。我们在随之而来的下一个阶段系统表述各种概念,在这个阶段之后又进一步出现了两个阶段——至少克罗齐是这样认为的,我们在这两个阶段首先是运用各种概念追求有用的东西,之后在精神活动的最后一个阶段,我们出于种种道德目的而运用概念。这种理论和托尔斯泰的理论一样,强调的是艺术创作或者艺术欣赏与纯粹理智活动之间的区别,但是,它与托尔斯泰的理论不同的是,它试图对表现一种感情究竟是怎么一回事,以及这样做与单纯地感受一种感情有多么不同,提供某种说明。

为了理解这种说明,我们需要更加详细地考虑一下我刚才概括叙述的这一系列精神活动阶段的前三个阶段。科林伍德在其《艺术原理》的第十一章中极为清楚地区分了这些阶段。我将基本遵循他的解释,并且使用他的术语来论述。虽然我们在第一个阶段——在这个阶段,我们得到的是感觉和

知觉的粗糙材料——感受到了各种感情，但是，我们不知道为什么却没有充分意识到它们。当我们展示作为这些感情之征兆的各种身体方面的反应时，我们就为这些感情提供了“心理表现”（psychical expression）。因此，发抖和脸色变得苍白都是恐惧的心理表现。这些反应都是不自觉的，不受我们的意识控制。它们也许像一群人中间不自觉地传播的恐慌那样，通过一个感染过程传播给其他人。这种理论的一个困难在这个阶段已经明显表现出来了：它根本没有清楚地说明，如果一个人没有意识到某种感情，那么他怎么能感受到它。显而易见的是，一旦人们假定了这个作为开端的阶段，他们就能够把一种感情的征兆、它的心理表现以及它的“想象性表现”（imaginative expression）区别开来。确切地说，所谓表现就是想象性表现。它是我们在被科林伍德称为想象、被克罗齐称为直觉的第二个阶段，在表达我们的感情时所使用的方式。艺术正是在达个层次上造成了它的外观（appearance）。假定我现在正感到幸福。我可能会面带不自觉的笑容、两眼神采熠熠地四处漫步，但是，这些反应都只不过是心理表现，都只不过是一些征兆而已。然而，我也可能把我的幸福诉诸想象性表现：我可能会载歌载舞；我可能会谈论我感到多么幸福；如果我是一位艺术家，我也有可能创作一首诗、一首音乐或者画一幅画。所有这些表现我的幸福的手段，也都是与其他人交流这种幸福的手段。与心理表现仅仅通过不自觉的感染来传播不同，想象性表现以一种要求倾听者或者观赏者有意识地注意这种表现的方式进行交流。为了领会我正在通过我的载歌载舞来表现的这种幸福，其他人必须注意我正在做什么，并且为了使他们自己重现我的体验而发挥其想象力。即使他们想领会我通过我所创作的

一个艺术作品而表现的感情，他们也必须这样做。

也许我们可以假定，当我仅仅谈论我感到多么幸福时，我的倾听者们并不需要如此发挥其想象力。他们所需要做的一切只不过是理解我所说的话的意义。然而，在科林伍德看来，这种对纯粹的意义的理解属于精神活动的第三个阶段——属于各种概念得到系统表述的阶段。如果我想要交流的并不仅仅是我所说的话的纯粹意义，还有我赋予这些话的"感情内涵"，那么，我的倾听者们就必须以与他们在对一个艺术作品作出反应时所使用的方式相同的方式发挥其想象力。应当把这种通过想象性表现而进行的感情交流，与直接激发感情区别开来。我那表现幸福的载歌载舞，或者我那表现幸福的诗歌不会使我的观众幸福，但是却能够使他们领会我的幸福。

克罗齐认为直觉和表现是同义词，并且准备说要么艺术是直觉，要么艺术是表现。在科林伍德看来，艺术是处于想象层次上的表现。这两位哲学家在以这种方式对艺术加以界定以后，都继续把表现当作提供一种标准——根据这种标准，人们就可以对各种艺术作品作出评价——的过程来研究和论述。凡是不是表现的东西都不是艺术。因此，科林伍德在其《艺术原理》中用了大事篇幅来谴责各种各样的"伪艺术"——它们之所以不是"严格意义上的艺术"，是因为它们都不是纯粹的表现，而是出于实际意图，或者仅仅为了使观众得到娱乐，以激发观众的感情为目的。就前一方面而言，他谴责了赞美诗和爱国主义歌曲；就后一方面而言，他谴责了浪漫作品和侦探故事。科林伍德根据下列理由清除了这些伪艺术种类，即它们都是人们为了达到某种预先设想的目的而采取手段的手艺（craft）；而就真正的表现而言，艺

术家并不知道他正在表现什么，除非他的表现已经完成，否则，他就无法预先看到最后的结果。

从我迄今为止对这种理论的说明来看，下面这一点应当是显而易见的，即克罗齐和科林伍德在很大程度上所集中注意的是艺术家的活动、是艺术家心灵中不断变化的东西。他们的理论导致了一个悖论性的必然结论，即真正的艺术作品是存在于艺术家的心灵之中的表现，而我们或许一直当作艺术作品的物质对象只不过是这种表现的外化而已。这种观点对于某些艺术、而不是对于另一些艺术来说，似乎显得更有道理：如果我创作一首音乐，那么，它确实能够在我并未把它书写下来的情况下"在我的头脑中"存在，而且可以认为我把它书写下来所使用的音符只不过是一种帮助我在我的头脑中再一次重现它的手段[6]。另一方面，就一幅绘画而言，它那以颜料为媒介在画布上的创作似乎是最重要的。在这里，克罗齐和科林伍德论述得过于匆忙了，所以未能对所有各种艺术都加以概括。他们之所以这样做的原因之一是，他们都赞成一种唯心主义的形而上学观点——根据这种观点，精神活动过程要比物质事物更有价值。另一个原因则在于，他们把艺术当作一种表现各种感情，并且直观它们的本性的方式来强调；以某种物质媒介把一个人的直觉或者表现客观化这样一项十分艰巨的工作，之所以在他们看来只具有第二位的重要意义，恰恰是因为它包含着专门的技巧，以及为了达到一个既定的目的而对手段的深思熟悉的运用。他们很可能不得不承认，表现和外化也许是同时进行的，画家也许只有在他绘画的时候，才达到了对他所试图描绘的事物的、充分的直觉性领会；但是，尽管如此，他们也仍然可能坚定地强调正在这个画家的心灵中发生的东西，而不是强调正在画

布上出现的东西。

如果真正的艺术作品就存在于艺术家的心灵之中，那么，人们也许会假定，它永远也不可能被观众所接近。情况并不是这样；根据这种理论，视觉艺术的观赏者，音乐的倾听者，以及文学的读者，都为他们自己重现艺术家的表现。正在被演奏的贝多芬的《第九交响曲》，就是一种对贝多芬的直觉的外化；在欣赏它的过程中，我又一次领会了贝多芬所领会过的这种直觉，我在自己的心灵中再现了他的表现。

如果像这样对克罗齐和科林伍德的理论进行总结，那么，这种理论就会显得荒唐可笑。它在一些问题上也确实受到了严厉的批判。然而，我们恰恰可以从它的失误之中学到东西，而且，对克罗齐和科林伍德试图做什么的理解，也会有助于我们鉴别感情在我们对艺术作出的反应中所发挥的作用。就讨论这种理论而言，我将从它那些说服力最差的观点开始。

人们没有足够的理由接受这种认为真正的艺术作品就存在于艺术家的心灵之中的观点，而且，由这种观点导致的对观众反应的说明，本身也具有各种困难。不容否认的是，克罗齐和科林伍德都没有宣称当一般的音乐会听众倾听贝多芬的《第九交响曲》时，他或者她同时也在原原本本地重现贝多芬的表现。他们承认，我们当中的绝大多数人充其量只能部分地再现贝多芬的表现。也许只有成熟的、经验丰富的听众才能完全领会这种表现——或者说，完全领会这种表现只不过是一种理想：我们都为实现这种理想而努力，但是却没有任何一个人真正实现过它。一旦我们为这种存在于观众对艺术的反应之中的发展留下了余地，那么，克罗齐和科林伍德对这种反应的说明所具有的貌似合理性（plausibility）就

会增加。我们可以一遍又一遍地回到那些伟大的艺术作品那里，并且认为我们对它们的理解正在不断增加。不过，把这样一种理解的增加看作是对该艺术家心灵中当时存在的感情表现的逐渐接近，并不能真正帮助我们理解我们的体验所具有的这种特征。首先，我们很快就不得不承认，艺术家的心灵中可能包含着他并未意识到的成份，因为对于一个艺术作品的观众来说，发现艺术家在这个艺术作品中无意识地表现出来的种种特征是很平常的。再说，观众所作出的各种解释和反应的多样性也造成了困难。假定两个听众都同意贝多芬的《第九交响曲》是一部伟大的音乐作品，同时对他们所发现的它的哪些形式特征特别感人至深也意见一致，但是，他们对他们认为贝多芬在这部作品中所表现的感情的说明却可能有所不同。他们当中的哪一个人成功地领会了贝多芬的直觉呢？如果我们说他们之中的一个人是对的、另一个人是错的，那么，我们怎样表明情况就是这样呢？对这个例子的考虑使我们看到了这里存在的真正的困难：除了倾听贝多芬的音乐之外，我们没有检验贝多芬的直觉是什么的任何其他办法。即使他以文字的形式留下了一份关于他试图表现什么的详细说明，也不会对我们有什么帮助；因为他很可能在这部音乐作品中表现了比他有意识地试图表现的东西更多的东西，而且克罗齐本人也可能会说，这份以文字的形式留下来的说明处在一个不同的层次上——处在概念性思维的层次上，所以，它并不是一种有关这种艺术表现或者直觉的可靠指南。但是，如果我们不通过艺术作品就无法认识艺术家的表现，那么，坚决主张存在于艺术家心灵之中的东西比艺术家所创作的对象更真实、更有价值，就会使人误入歧途[7]。

不容否认的是，就音乐和文学而言，我们不可能像我们

就绘画和雕塑，或者建筑而言所做的那样，找到我们能够称之为艺术作品的物质对象。贝多芬的《第九交响曲》并不等同于这部乐谱的任何一种抄本或者任何一份录音。即使艾略特的《荒原》（*The Wast Land*）的某些抄本被付之一炬，这部诗歌本身也不会受到任何损害，因为它并不等同于它的任何一种抄本。然而，认识到这个事实并没有为人们坚持下列观点提供充分的理由，即贝多芬的《第九交响曲》确实存在于他的心灵之中，是被经验丰富的倾听者重现出来的，或者我们学习欣赏《荒原》的过程，同时也就是我们学习在我们的心灵中准确地再现艾略特在写作这部诗歌时他的心灵中所出现的感情的过程。

克罗齐和科林伍德的理论所具有的另一个困难是，他们都忽视了各种艺术之间存在的差别。他们都否认在各种文学类型之间，或者在文学与其他艺术之间存在有重要意义的差别。这样一种否认来源于他们的下列观点，即真正的艺术作品存在于艺术家的心灵之中，而且它那通过一种特殊的物质媒介的外化只具有第二位的重要意义；但是，这种观点却与审美经验的实际情况相矛盾。诗歌、绘画以及音乐作品都是极为不同的艺术作品——正像我们已经看到的那样，绘画是物质性对象，而诗歌和音乐则不是，而且，我们还以不同的方式、使用各种不同的评论述语对它们作出反应。同时，这些差别也并没有大到使我们根本不可能对各种艺术作品以及我们对它们的体验作出任何一般性评论的程度。美学的种种困难的一个常见的源泉，是存在于艺术的多样性和我们觉得各种艺术作品确实具有一些共同特征这样一种认识之间的张力（tension）。克罗齐和科林伍德都未能正确地对待这种张力。

最后，正像就托尔斯泰的理论而言所出现的情况那样，把克罗齐和科林伍德的理论付诸实践所产生的结果也是令人惊讶的。科林伍德尤其只认为范围非常有限的一部分艺术作品是“严格意义上的艺术”。但丁、T·S·艾略特、叶芝、简·奥斯丁、塞尚以及莫扎特的作品，此外还有贝多芬的某些音乐以及莎士比亚的少数几种戏剧，被他认为符合这种准则。此外没有多少艺术作品通过这种检验。更糟糕的是，人们甚至不知道这种检验标准应当如何运用。至少根据托尔斯泰的理论，我们还有可能到处走一走，看看许多人是怎样被感染、被哪一种感情所感染的。但是，用来确定声称是艺术的东西是否就是表现，因而就是“严格意义上的艺术”的标准是什么？看来，这些标准在很大程度上是否定性的：艺术作品决不能表现任何极其粗俗的事物，以免直接激发观众的感情，也决不能具有任何不可告人的目的。如果我们遵循这些标准，那么，我们就不得不求助于一种对艺术家的心灵之中所发生的东西，对观众的心灵之中正在出现的东西的判断。我们所能够做的一切都只不过是，从反省的角度考察我们自己对艺术作品所作出的反应，以弄清楚它们是否在某种程度上是对这个艺术家的表现的重现。然而，由于我们并不具有用来接近艺术家的心灵的途径，所以，要想断定我们是否成功地领会了他的表现是不可能的。这种理论对心灵之中存在的各种相当神秘的过程的强调，又一次造成了种种困难。

尽管克罗齐和科林伍德的理论存在种种缺陷，我们也不应当仅仅把它当作是一种异乎寻常的幻想而置之不理。我们有必要更细致地考虑一下这种理论究竟试图做什么。克罗齐和科林伍德与托尔斯泰一样，都希望充分强调艺术与概念性

思维之间存在的区别，都希望充分强调下列事实，即创作一个艺术作品并不是一种纯粹的理智性活动，而且审美欣赏也与理智性的理解有所不同[8]。同时，他们也希望避免把艺术生产与展示感情的征兆等同起来，把审美反应与直接激发感情等同起来的错误。下面这样的观看《奥瑟罗》演出的观赏者是有问题的——他坐在那里，面带彬彬有礼的微笑，看到最后只是说："噢，这是一个让人不可思议的故事。我们去喝一杯如何?"我们期待这个观赏者更专注于这出戏，在某种意义上从感情的角度被它所感动，不仅在观看故事发展的过程中表现出某种理智方面的兴趣，而且在感情方面也表现出对剧中人物的某种关注。这个完全处于漠不关心状态的观赏者根本不是在对这出作为艺术的戏作出反应。然而，下面这种观赏者也同样是有问题的——他过于直接地介入到剧情之中，就像他正在看到舞台上进行一场真正的谋杀那样作出反应，大叫着"不！别那样干!"从他的座位上跳起来，而当别人对他制止奥瑟罗的尝试不理不睬时，他就泪流满面。被一出戏所感动与被现实生活中的某种情境所感动并不是一回事。

美学理论必须在使这种对艺术的反应过分理智化和使这种反应与现实生活中的感情反应完全等同之间走钢丝。我们在上一章中讨论过的认为艺术就是模仿的观点所具有的缺陷之一，就是它有可能使这种对艺术的反应带上过多的理智色彩。正像亚里士多德曾经说过的那样，我们以认识到一种事物是对另一种事物的模仿为乐，情况也许确实是这样；[9]但是，就审美愉悦而言，这并不是问题的全部内容。另一方面，托尔斯泰有关感染的论述，却几乎对感情在审美欣赏中所发挥的作用与感情在现实生活中所发挥的作用未加什么区

别。克罗齐和科林伍德也在尝试走这条钢丝——说明艺术生产和对艺术的反应如何既不同于纯粹的理智活动，又不同于直接的感情反应。

归根结底，克罗齐和科林伍德之所以失败，是因为他们过于集中注意他们所认为的、在富有创造性的艺术家的心灵之中出现的东西，是因为他们夸大了他们的表现概念所具有的重要意义。他们几乎没有正确地对待艺术之中存在的理智成份，几乎没有正确对待艺术也能够直接激发某些感情这样一个事实。也许并不是所有的手艺都是艺术，但是，手艺却在艺术中发挥着相当重要的作用。为了尽可能全面地欣赏卡图卢斯（Catullus）的诗歌，人们既需要认识他所使用的专门技巧，同时也需要对他所表现的各种感情作出反应。一个成功的艺术作品可以同时激发某些感情，表现另一些感情，并且展示艺术家高超的技艺。虽然一出像莫里哀（Moliére）的《达尔杜弗》那样的戏会把我们逗乐，使我们开怀大笑，但是，我们的笑声却并不妨碍我们对痛根虚伪——这种痛根虚伪是这出戏表现出来的——作出反应，也不妨碍我们认识莫里哀作为一位剧作家所运用的技巧。

无论这种认为艺术就是表现的观点的各种特殊变体所具有的长处和短处是什么，最终，它们都以与认为“艺术就是模仿”的种种理论相同的失败方式而失败了。表现只是艺术的一个方面。某些艺术作品比其他艺术作品更富有表现特征。但是，即使那些表现特征最显著的艺术作品，也并不仅仅是表现性的。与我们倾听巴赫的作品相比，我们在倾听马勒[1]的

---

[1] 马勒(Gustáv Mahler, 1860—1911 年)：奥地利著名犹太作曲家、指挥家，20世纪作曲技法的重要先驱之一，作有《千人交响曲》、《大地之歌》等。

作品时也许更容易根据这个表现感情的艺术家进行思考，但是，认为马勒的作品缺乏专门技巧，或者宣称他的音乐无法用正规的术语来分析，则是愚蠢的。

如果我们承认表现在艺术生产和我们的艺术欣赏过程中所具有的重要意义，同时却并不进一步主张所有艺术都只不过是表现而已，那么，我们就仍然需要对把艺术当作表现感情来论述是什么意思作出某种说明。我们已经看到，把这种论述解释成仅仅是关于将其感情置于艺术作品之中的艺术家的论述，存在种种困难。除非从艺术作品出发，否则我们就无法知道那些感情是什么；而且，假定只有一位悲哀的作曲家才能创作悲哀的音乐，只有一位正在恋爱的诗人才能写作爱情诗歌，只有一位愤怒的画家才能创作一幅充满怒气的绘画，将是过于粗鲁和不成熟的。我们在这里必须保持谨慎，以便于正确地对待艺术的多样性和艺术家的多样性。即使并不是所有爱情诗歌都是由处于热恋之中的人们写的，从这里也不能得出没有一首爱情诗歌是由真正的恋人写的这样一种结论。这里的困难在于，我们时常无法知道，艺术作品所表现的感情在何种程度上与艺术家所感受到的感情形成紧密的对应关系。由于我们在任何情况下所感兴趣的都是艺术作品，而不是它的创作者，因此，在谈论艺术作品所表现的种种感情时，不对艺术家的生平事绩作过多的推断是明智之举。

不过，把这种评论原则付诸实践时常是非常困难的，我们很可能会对谈论艺术作品“之中”的情感是什么意思感到莫名其妙。爱情诗歌据说是由某个正在恋爱的人创作的诗歌，而这种说法便使我们有可能想象这样一种人究竟是什么样子——无论我们自己是不是正在恋爱。那么，就悲伤的音

乐而言情况又如何呢？我们也许会假定，认为这种音乐是使倾听者感到悲伤的音乐，比认为这种音乐据说是由一个悲伤的人创作的音乐看来更有道理。然而，这种音乐并没有以我们所认识的某个人的噩耗使我们感到悲伤的方式使我们感到悲伤。[10]也许毋宁说这种音乐使我们想象感到悲伤是什么样子，或者说使我们以某种特殊的、超然的、审美的方式感到悲伤。这里存在两个问题。其中的一个问题是，艺术作品是否具有某些可以被人们从客观的角度来界定，并且总是可以根据某些感情来描述的性质：例如，音乐中的小调总是悲哀的吗？如果是，为什么呢？另一个问题正是“想象感到如何如何是什么样子”，或者“以一种特殊的、超然的、审美的方式感到如何如何”这样的话所意味的问题。

人们常常用来谈论艺术作品的一组术语引出了这里的第一个问题，但是却没有涉及第二个问题。诸如“心烦意乱”、“忍俊不禁”、“胆战心惊”、“兴趣盎然”这样一些术语，都直截了当地涉及到对感情的激发。如果我说希罗尼姆斯·博希① 的绘画让人心烦意乱，那么，我首先指的是这些绘画中有某种东西让我心烦意乱，同时也意味着我认为这些绘画也会让其他人心烦意乱的。如果我说《达尔杜弗》是一出令人忍俊不禁的戏，那么我指的是它在我心里激起感到好笑的感觉，它使我笑起来，而且我认为它对其他人也会产生这样的影响。然而，我们还可以继续问，究竟一幅绘画的什么东西使这幅画让人感到心烦意乱，究竟一出戏的什么东西使这出戏让人感到忍俊不禁。莫非存在某些总是使绘画让人感到

① 博希（Hieronymus Bosch，约 1450—1561 年）：尼德兰著名画家，以侧重表现世界罪恶、风格独特的圣像画为主，作有《天上的乐园》等。

心烦意乱，或者总是使戏剧让人感到忍俊不禁的特征么？

有几个著作家曾经指出，我们使事物具有表现属性所依据的基本模式，就是人的脸和人的身体面对事物采取行动的方式。[11]这种观点认为，悲伤的音乐就是听起来像悲伤的人——这些人行动迟缓，说话语音低沉——发出的声音那样的音乐。然而，我怀疑这样一种观点是否能够说明我们在艺术中所发现的所有各种表现属性。也许它适用于像“悲伤”这样的简单属性，但是，它适用于诸如“哀怨”、“忧郁”、“宁静”或者“乐观”这样一些更加微妙的属性吗？甚至它究竟是否适用于“悲伤”也不是很清楚的。有些悲伤的人行动迟缓，说话语言低沉，但是，另一些悲伤的人的行动却比平时更加鲁莽，用更加尖利刺耳的语调说话。还有一些人虽然言谈举止与平时没有多少差别，但是，他们的面部表情和身体姿态却把他们的悲伤显露无遗。然而，我们有可能更倾向于说缓慢柔和的音乐是悲伤的，而不太可能说生硬刺耳的音乐是悲伤的音乐。悲伤的音乐听起来的感觉当然不会像观看一张悲伤的脸那样；我们也许会假定一幅悲伤的抽象画会产生这样的效果，但是，我却无法肯定实际情况就是这样。一幅悲伤的抽象画很可能是以“悲伤的”色彩——各种蓝色、棕色、以及灰色——绘成的，那么，使各种色彩令人感到悲伤的东西又是什么呢？

我们为什么把特定的表现属性与特定的艺术作品联系起来？这个问题在某种程度上说是一个心理学问题。人们因此所作的与人的行为和人的面部表情的类比，很可能可以说明我们在——比如说——缓慢柔和的音乐与悲伤之间所造成的某些联系。尽管并不是所有悲伤的人都行动迟缓或者以低沉的语音说话，但是，它们却是人们在表现悲伤时所使用的最

普通的方式之一，所以，人们把它们看成了可以提供这种类比的规范。其他的联系也有可能发挥作用。人们发现绿色是一种素雅宁静的色彩，而这也许意味着，我们曾经发现一幅绿色的抽象画使人感到安谧、宁静、素雅，并且这样描述过它。如果我们询问我们为什么认为绿色宁静素雅，那么，我们所进入的就是心理学沉思的王国，而不是哲学沉思的王国。一幅使人心烦意乱的绘画，也许是一幅各种各样的形状在其中被杂乱无章地堆放在一起，显得没有任何计划的绘画。而我们为什么认为一堆杂乱无章的形状使人心烦意乱，则又是一个心理学问题。如果我们询问是什么使一个情境惹人发笑，那么我们就会发现，许许多多的喜剧都包含着对我们关于什么事情将会发生、什么事情将被谈到的期望的某种颠倒。而我们认为这样一种颠倒滑稽可笑，则是一个与人类有关的心理学事实。

文化不同，感情的行为表现和面部表现也在某些方面有所不同；而且，文化因素也可能是导致人们把特定的表现属性与特定的艺术作品联系起来的原因。就印度音乐而言，人们在一天当中的不同时刻演唱不同的拉迦①；但是，对一个西方倾听者来说，却不能明确哪一种拉迦与早晨相联系，而哪一种拉迦与傍晚相联系。

然而，当我们涉及特定的艺术作品时，不可能期望发现，我们使它们具有各种表现属性的做法，只能在普通的心理学上或者文化上得到支持。在说明希罗尼姆斯·博希（Hieronymus Bosch）所作的一幅绘画中的什么东西使人感到心

① 拉迦（raga）：印度人常用于即席表演的传统曲调，具有特定的音程、韵律和装饰音。

烦意乱的过程中，我们可能想从一幅特定的绘画之中辨认出各种图像或者各组图像，而不想对博希的艺术作品所具有的种种心理效果进行一般的概括。在说明《达尔杜弗》中的什么东西令人忍俊不禁的过程中，我们可能想把注意力对准那些个别场面，而不想使自己一般地考虑喜剧的本性。对于学习欣赏一首印度音乐来说，了解印度听众对音乐的反应也许与小心翼翼地倾听特定的段落同样重要。对一个特定的艺术作品的评论也许会包括对我们为什么在它那里发现了某些表现属性的确切说明，而这有可能意味着，我们既诉诸这个艺术作品所特有的某些特征，同时也诉诸一般的、心理方面和文化方面的种种联系。

对有关艺术作品中所存在的特定表现属性的界定的寻求，不是使我们进入心理学的领域，就是使我们进入艺术评论的领域，从而远离哲学的领域。如果我们对这些表现属性的反应并不仅仅是对感情的激发，那么，我们在走向提出一种有关这种反应的哲学说明的过程中，能够取得某些进展吗？以普通的方式感受一种感情，与以我们在静观一个展现某些感情属性的艺术作品时所使用的方式感受一种感情有什么区别？当我们听到我们所认识的某个人的噩耗时感受悲伤的方式，与我们在倾听悲伤音乐时感受悲伤所使用的方式有什么区别？在这里，想象力就像其在我们对再现所作出的反应中发挥某种作用那样，也发挥某种作用。然而，这是表现与再现汇聚到一起的一个例子。卡图卢斯在他那描绘莉丝比娅的诗歌中，既是在表现他在恋爱时所具有的情感，同时也提供了对一个正在恋爱的男子的再现，后者与戏剧中的再现相类似。同样，约翰·多恩（John Donne）在《破晓》一诗中，通过把他自己再现成一个对突然出现、并干扰了他们这

对恋人的朝阳说话的人，表现他对所爱的人的情感。这首诗歌那富有戏剧性的开场白，直截了当地帮助我们想象这种情境：

> 匆匆忙忙的老傻瓜，不守规矩的太阳，
> 你为什么要这样，
> 透过窗户和帷幔，烦人地对我们造访？
> 难道你的运转，非要耗尽恋人的时光？①

就文学而言，表现和再现时常是以这种方式同时出现的，因而，我们对正在得到再现的东西的认识可能有助于我们理解正在得到表现的东西。就再现性绘画而言，情况也是这样。如果我们观看乌切洛② 的绘画《圣罗马诺之战》（见插页图 2），那么，恰恰是所谓这幅绘画再现的是一场战争这样一种认识，限定了我们也许期望在这幅绘画中找到的、被表现的感情的范围。我们有可能在这幅绘画中寻找胜利凯旋或者灾难和悲伤，却不会寻找轻松愉快的欢乐宴会。如果我们把我们的注意力只放在音乐上——音乐很少是再现性的，那么，把其中所包含的相当于再现的东西分离出来也许会更容易些。有时候，一首音乐的标题就指出了我们应当期望在其中找到的、被表现出来的东西是什么。如果我们知道一首音乐的标题是“葬礼进行曲”，那么，我们就会开始考

---

① Busie old foole, unruly Sune,
Why dost thou thus,
Through windows and through curtains call on us?
Must to thy motions lovers seasons run?

② 乌切洛（Paolo Uccello，1397—1475 年）：15 世纪初佛罗伦萨著名画家，文艺复兴艺术风格的重要开创者之一。

虑各种葬礼以及与它们联系在一起的悲伤场面。但是，当我们在没有从一个标题那里得到任何这样的线索的情况下对音乐所表现的悲伤作出反应时，我们所体验到的是什么呢？我们是在想象感到悲伤是什么样子吗？或者说，我们是正在以某种特殊的超脱方式感受悲伤吗？我们是正在感受某种与悲伤相类似、然而却并不是悲伤的东西吗？

在这里，问题之所以难以解决，部分的原因在于提出一种令人满意的、对感情的哲学说明是很困难的。只有当我们能够说明以普通的方式感受悲伤是怎么一回事时，我们才能够说以某种特殊的超脱方式感受悲伤是怎么一回事。在某个层次上说，我们从内省出发都十分清楚地知道感到悲伤是什么样子，而且当我们认为其他某些人感到悲伤时，我们是从他们的行为——他们的行动，他们的语调，他们的面部表情——出发得出的下列结论，即他们正在感受这种我们从自己的经验出发所熟悉的感情。这里的困难在于，进一步超越这种结论，得出某种一般的、用其他人将会一致同意的术语表达出来的、对于悲伤之本性的说明。这样一种说明将不仅能够使我们对悲伤进行描述，而且还会使我们能够把它与诸如忧伤和忧郁这样一些有关系的感情区别开来。人们也许可以沿着三条研究线索进行尝试。其中的一条研究线索是，把有关一种感情的典型对象挑选出来。这种感情的对象就是人们表现感情时所针对的人、事物、或者情境。当有人要求我们为表现一种感情提供理由时，我们通常会提到这种感情的对象。因此，如果我对我伯母的去世感到悲伤，那么，我伯母的去世就是我悲伤的对象，而且，当有人问我为什么悲伤时，我就会提到它。与悲伤有关的典型对象可能有丧亲之痛、蒙受损失以及悲观失望。我们已经暗示过的另一条研究

线索，是把悲伤的人们所展现的富有特色的行为或者行为类型挑选出来——各种动作，语调，面部表情，身体的姿势。在这个领域之中，我们将不得不特别小心谨慎，防止流于循环论证（circularity）和下列简单的说法，即一个悲伤的人的富有特色的面部表情就是对悲伤的一种表现。我们将不得不谈论一张没有一丝笑意的嘴、呆滞无神的眼睛，并且尽力避免使用使人们注意我们认为这种行为或者这种表情所表现的感情状态的语言。进行这种研究不会是轻而易举的事。第三条研究线索是，通过运用内省尽可能准确地描述一个人自己的各种情感。这种研究也是很难进行的。在描述各种感情状态的过程中，我们很容易借助于隐喻——“我觉得忧郁的浪涛淹没了我”；或者借助其他人在类似的情境中所感受到的激动状况——“你也会感受到我所感受到的；只要你也申请五十次工作，却没有得到一次约见，情况就会是这样。”这些描述有可能是完全可以理解的，但是，理解它们却需要倾听者也同样发挥其想象力，努力使他们自己也感受到我们正在感受的感情。

严格说来，人们对应当把哪些东西当作“感情”来分类并不是十分清楚的，而这一点也使人们难以对感情作出一种清晰的说明。就人们为确定与特殊的感情有关的对象、行为以及富有特色的经验所作的努力而言，情况也同样是这样；对各种感情的哲学说明也许必须区别各种不同的感动状态——例如，必须区别诸如沮丧还是振奋这样的心境，区别诸如悲哀还是愤怒这样的感情。虽然各种心境都没有特殊的对象，但是，只要它们持续存在，它们就使我们的各种反应和一般行为变得生动有趣；各种感情一般说来都确实具有其对象，并且通过某种富有特色的，而不是使我们的全部所作

所为都变得生动有趣的行为而表现出来。因此，即使我心情沮丧，我也可能没有任何特殊的理由，只是面无任何笑意地四处漫步，对任何事情都打不起精神来。另一方面，如果我受到了悲哀的沉重打击，那么，这种情况的出现就会有其根源——诸如失去亲人的悲痛，而且我也有可能做一些特殊的、诸如痛哭一场这样的事情，并且发现自己难以谈论这个已经去世的人。

我们很可能难以勾勒出存在于各种心境与各种感情之间的界线。特别是人们有时使用诸如"悲伤"和"幸福"这样一些普通的、关于感情的术语描述各种心境，有时却又使用它们来描述各种感情。诸如疼痛、刺痛、发痒这样一些感觉比较容易区别开来，它们实际上都处在身体的某个部位上。人们常常在谈论感情的语境中讨论它们，因为它们可能与各种感情和心境有联系——或者它们造成了这些感情和心境，或者它们是由这些感情和心境所造成的。例如，头痛既可以是沮丧的心境的一种征兆，也可以是造成这种心境的原因，或者由这种心境导致的结果。然而，就说明感情而言，这些可以实际定位的感觉都是次要的，而不是最主要的。

要想以这样的方式完成对感情的严格意义上的研究，将会花费大量的时间。如果我们在经历了如此漫长的旅途之后，最终又回到我们在对艺术作品表现的感情作出反应时所使用的方式上来了，那么，我们会发现什么呢？在这里，我想对人们继续进行这种探索所可能采取的方式提出两个建议。首先，我们已经看到，我们在试图描述我们对一种感情的体验的过程中，时常求助于比喻或者诉诸其他人在类似情境中感受这种感情所使用的方式，而且这些描述同样也要求我们的倾听者发挥其想象力。这并不仅仅是一个说"想象一

下感到悲伤是什么样子”的问题，因为我们完全有可能就此而针锋相对地说："对什么感到悲伤呢？我没办法仅仅通过这种抽象的谈论就感到悲伤。”更确切地说，我们是在说："如果你刚刚收到拒绝你求职的第十五封信，想象一下你会感到怎么样。”我们是在要求我们的倾听者想象一种情境，而他们所想象的感情——只要这种感情就是这里实际存在的感情——则会从这种情境中产生出来。这一点也使我提出了我的第二个建议，即恰恰是我们在感情上对艺术作品作出的反应所具有的本性，迫使我们离开一般的理论，又回到对特定的艺术作品的研究上去了。至少一个再现性艺术作品向我们提供了一种情境——我们可以在这种情境中想象我们将会如何感受种种感情。要想在不设定任何一种可以在其中想象感情的情境的情况下想象感情，确实是很困难的。这里的出路也许在于，对人们针对个别艺术作品作出的种种反应进行明察秋毫的研究，而且，人们为了进行概括而作出的种种尝试也应当完全仿效这种研究。

我们到此为止尚未解决由诸如音乐这样的抽象艺术所引出的问题；虽然这些艺术似乎表现各种感情，但是，它们却并不向我们提供一种我们可以在其中想象我们会怎样感受这些感情的情境。而且，想象感受一种感情是怎么一回事，以及这样做是怎样和以某种特殊的、超脱的方式感受这种感情联系起来的，也都还是未经说明的。让我们先来对付第一个问题。一曲表现性音乐有时候会刺激我们为自己想象一种情境。虽然，就再现性艺术而言，我们都得到了这种情境，并且需要想象自己正在感受这种感情；但是，就音乐而言，我们所得到的是一种对这种感情的刺激，而且，我们在想象感受这种感情的过程中，也可以想象一种情境。我们之所以非

常想把我们在一首音乐中发现的感情与存在于作曲家生活之中的某种情境联系起来，原因就在于此。我们想把这种感情变成一种从某个特定的情境之中产生的、可以认识的感情。但是，我们所得到的对这种感情的刺激是哪一种刺激呢？这种刺激在不同的音乐那里可能以不同的形式出现。一首音乐有时也会暗示某种感情的典型对象：尽管我们都知道实际上并没有什么可怕的，但是，在未加任何修饰的层次上，一阵突如其来的、像雷鸣一样隆隆作响的鼓声，也可以激起我们的恐惧。一首音乐有时也会暗示正在体验这种感情的某个人所特有的行为：我们又回到那迟缓的动作和柔和的语调上去了。有时候，当我们体验这种感情时，某种与我们自己在感受这种感情时所使用的方式的对应也可能存在于音乐之中；因此，我们可以在试图描述这种音乐的过程中使用同样的比喻：例如，可以说音乐正在潺潺流动，因而对各种感情也可以这样说[12]。虽然这最后一种联系最难以理解，但是，它却是我们在倾听音乐的过程中非常频繁地体验到的东西。

在这里，也许举一个例子是有益的。莫扎特的《单簧管协奏曲》像一首令人快乐和兴奋的音乐那样打动倾听者。莫扎特是在其生命即将终结的时候开始创作这首音乐的，并且在去世前不久完成了它；同时，他还在贫困和健康状况很差的情况下创作他的《安魂曲》。这首音乐听起来并不像有关幸福的任何典型对象那样让人感到愉快。第一乐章和第三乐章的组成部分通过其节奏韵律暗示了正在翩翩起舞的幸福的人们的行为，但是，这种暗示并没有自动向我们提供一种确切的、关于这首协奏曲怎样表现幸福的说明。如果我们注意到诸如单簧管的音色、它在与其他乐器的联系中所发挥的作用，以及莫扎特所运用的各种音程这样一些特征，那么，我

们就可以进一步理解是什么构成了这样一首使人感到幸福快乐的音乐。当我们感到幸福快乐时，这些特征以某种方式提醒我们注意我们在感到幸福快乐时所使用的方式，它们使我们想象我们正在感到幸福快乐，或者说，它们确实可以激发实际存在的幸福快乐感情。但是，“当我们感到幸福快乐时我们获得这种感受所使用的方式”，却并不是可以轻而易举地得到描述的，而且，用一般的术语来分析恰恰是音乐的哪些特征与这种情感一成不变地形成对应关系，也是很困难的。如果我们指出莫扎特的《单簧管协奏曲》的某些特殊段落，并且说：“请听一下单簧管在这里奏出的声音”，而不是凭空设想某种有关幸福快乐的音乐之诸特征的一般性描述，那么，在说明我们为什么称莫扎特的《单簧管协奏曲》是一首幸福快乐的音乐的过程中，我们就有可能获得更大的成功。我们又一次达到了这样一个关节点——在这里，人们要想使美学研究取得进展，就必须小心翼翼地研究个别的艺术作品。

现在，我开始论述第二个问题。想象感受一种感情是怎么一回事？实际情况也许是，这种想象过程有各不相同的类型，就这些想象类型而言，也可以把一个人以某种特殊的方式对感受一种感情的想象，描述成他是在以超脱的、适合于艺术的方式感受这种感情。在本章的开始部分，我曾经提到过华兹华斯在为《抒情歌谣集》所写的“前言”中提出的主张，即“所有优秀的诗歌，都是强有力的情感的自发的流溢”。华兹华斯在那里还指出，诗歌“起源于在宁静中回忆的感情”，意思是说诗人也同样需要保持某种超脱状态。我们将在第五章中进一步考虑这种超脱状态，而且这种考虑将有助于阐明对艺术作品的反应如何不同于其他各种想象感情

的过程[13]。不过，我们首先还是要考察我们到此为止只是一带而过地提到的艺术作品的一个重要方面。

对于理解表现来说，最难以说明的例子显然是音乐。我们已经看到，要想准确地说明音乐怎样表现各种感情，确实是很困难的。因为它在很大程度上并不是再现性的，而是具有种种纯粹形式方面的属性。当我们试图辨别莫扎特的《单簧管协奏曲》的哪些特征把它构造成一首幸福快乐的音乐时，我们实际上注意的是这个艺术作品所具有的、诸如节奏和音程这样的形式特征。正是音乐作品所具有的这些形式特征暗示了有关一种感情的各种典型对象，提醒我们注意正在体验这种感情的某个人所特有的行为，或者在我们体验这种感情的时候以某种方式与我们自己在感受这种感情时所使用的方式形成对应关系。我们有必要对艺术的形式进行更加详细的讨论，那就是下一章的主题。

第四章 形 式

人们倾向于要么根据音乐作品所表现的种种感情来作出他们的评论性描述——“在一个清澈、欢快的开场白之后，这首音乐逐渐变得越来越使人心烦意乱、痛苦不堪了，直到最后造成了悲哀情绪的大爆发才结束”；要么根据音乐作品的各种形式特征来作出他们的评论性描述——“这部音乐作品由C大调开始，但是此后就转变成了小音阶；由双簧管引入的主题，后来开始由小提琴来表现；节奏的切分音变得越来越多了……”；要么时常以有所侧重地同时运用这两种词汇的方式来作出他们的评论性描述。根据音乐作品之诸形式特征作出的描述更准确，更有可能引起那些富有经验并且精明睿智、能够在这些方面倾听这部音乐作品的倾听者的注意。辨认一首音乐的各种形式特征的能力，可以使人们强化对这首音乐的欣赏，而且经验丰富的倾听者也会高度评价他们特别赞赏那些各种形式性的音乐作品。就所有各种艺术而言，音乐是各种形式属性在其中发挥最重要的作用、最容易被人们感知的一种艺术。然而，这些形式属性在其他艺术中也是审美价值的源泉之一。例如，就芭蕾舞而言，我们就在由舞蹈者的动作构成的形式性图案（formal pattern）中发现了美。

在视觉艺术中，形式属性所发挥的作用要比一个朴实的观赏者最初所假定的作用重要得多。例如，古典时期的希腊雕塑就由于其对人体形象的各种比例的熟练运用，而时常受到人们的赞美；它所达到的平衡是非常赏心悦目的。希腊古

典时期所有雕像中最著名者之一，波利克雷托斯（Polykleitos）的《多里弗罗斯》（Doryphoros，即《持矛者》），被以后的几代艺术家推崇为比例和谐的典范[1]。文艺复兴时期的建筑师帕拉弟奥① 就按照有关对称和比例的原理建造他的建筑物[2]，而且，我们还可以在文艺复兴时期的许多绘画中看到其作者们对构图的形式平衡的关注。乌切洛的《圣罗马诺之战》，只不过是最引人注目的例子之一。在诸如本·尼科尔森② 的绘画这样的现代抽象绘画中，形式已经变成了最重要的因素。

就文学而言，形式属性也有助于说明我们为什么看重那些特定的文学作品。在这种情况下，由各种被人们视为“形式”特征的特征构成的领域是极其广阔的。诗歌所使用的韵律，对词语的排列组合，以及一个情节的结构，都是形式方面的问题。只要我们考虑某些例子，那么，文学方面的各种形式特征所具有的领域和多样性就清晰可见了。对于杰勒德·曼利·霍普金斯③ 的诗歌来说，他对一种具有其个人独特风格的“跳跃韵”（sprung rhythm）的运用，便是一个使他的作品与众不同的形式特征，而“钦定《圣经》英译本”对词语的安排和词语的节奏，则有助于它所造成的、使人印象深刻的效果。在形式的另一个层次上，情节和次要情节的不断交织对于狄更斯和特罗洛普创作的许多小说所具有的结构

---

① 帕拉弟奥（Andrea Palladio，1508—1580 年）：意大利著名建筑师，也是西方建筑史上最著名的人物之一，著有《建筑四书》，影响深远。

② 尼科尔森（Ben Nicholson，1894— ）：英国最早的抽象派画家，作有《白色浮雕》等。

③ 霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889 年）：英国 19 世纪风格最独特、影响最大的作家之一，作有《德意志号的沉没》、《风鹰》等。

来说，则是至关重要的。即使一出戏剧、一部小说或者一首诗歌对各个主题的安排，也可以被人们看作是一种形式特征。构成埃斯库罗斯（Aeschylus）的《奥瑞斯忒亚》的三出有联系的戏，所涉及的都是同一个主题——正义，而它们从不同的观点出发对这个主题的表现则构成了三部曲，并且使它获得了比单纯由这种情节所提供的连贯性更大的连贯性。

只要反复考虑一下我从音乐和视觉艺术中选择出来的例子，人们就会明白，“形式”在这里也涵盖了一大批各不相同的事物。就视觉艺术而言，“形式特征”不仅包括平衡和对称，而且还包括透视画法。一般说来，这些形式特征全都是由人们对各种形状和线条的安排造成的。就某些绘画——例如，提香（Titian）的那些绘画——而言，画家是用形成对比的色彩，而不是用各种形状来产生对称和平衡的效果；因此，有关把色彩也包括在绘画的形式特征之中的例子，也是存在的。就音乐而言，“形式特征”可以包括作曲家所选择的基调、节拍、不同的乐器所发挥的作用，以及存在于音调之间的音程。

虽然被人们看作是艺术作品“形式”特征的特征是多种多样的，但是，所有这些例子都具有一个共同之处：即，就任何一个例子而言，它都包含了存在于各种特征之间的关系。就视觉艺术而言，这些关系可能存在于各种形状或者各种色彩之间；就音乐而言，它们可能存在于各种音调，或者各种乐器之间；而就文学而言，它们则可能存在于各种韵律单位、各种词语、某一个情节的各个组成部分，或者对一个主题的各种表现之间。在任何一种情况下，对各种形式特征的排列组合都是重要的。

许多艺术评论都曾经强调过形式的重要意义，集中论述

过艺术作品的各种形式属性，有时甚至认为其他的任何属性从审美角度看都是毫不相干的。就文学而言，诸如克林斯·布鲁克斯① 这样的美国“新批评派”，以及诸如著名的罗兰·巴尔特② 这样的法国结构主义者，都是以不同的方式存在的形式主义者。这些结构主义者都明确承认他们受到过20世纪初的“俄国形式主义者”的启发[3]。这些文学评论方面的倾向的发展，已经把文学艺术家们不断增强的对形式的关注继续发扬光大了。具有重要意义的是，法国结构主义评论家茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）所撰写的某种最成功的著作，讨论了亨利·詹姆斯（Henry James）的短篇小说所具有的主题结构，因为詹姆斯是一位非常自觉、非常关注形式的作家。托多洛夫认为，詹姆斯的短篇小说所具有的最主要的特征是寻找一种根本不存在的秘密；而且，他能够通过诉诸詹姆斯本人的小说《地毯上的图案》，为他对詹姆斯作品的这种解释提供依据；这部小说描绘了一位年轻的评论家，寻找使一个受人推崇的作家的作品独具特色的秘密的过程，然而，这部小说的读者却从未发现这种秘密是什么[4]。这些结构主义者也同样既受到了人们的追随，也受到来自其学派内部的、由诸如雅克·德里达③ 这样的著作家所作出的批判。德里达的“解构”方法、揭示一个文学本文或者一个哲学本文中存在的各种内在矛盾的方法，也仍然非常

---

① 布鲁克斯（Cleanth Brooks，1906—　）：美国文艺评论家，著有《精制的茶壶》、《关于小说的理解》等，对新批评派崛起影响很大。

② 巴尔特（Roland Barthes，1915—1980年）：法国著名结构主义者、符号学家。

③ 德里达（Jacques Derrida，1931—　）：法国著名解构主义理论家、评论家，著有《语言与现象》、《论文字学》、《书写与差异》等。

关注受到考虑的本文所具有的各种形式特征5。就这些形式主义评论家当中的一些人而言，他们所进行的评论都带有下列理论观点，甚至可以说这种理论观点使他们的评论相形见绌了，即使文学作品作为文学作品而存在的是它们的形式和结构，文学研究从本质上说就是对这些形式和结构的研究。

在19世纪下半叶和20世纪上半叶，对形式的同样的关注也在音乐理论和音乐评论，以及视觉艺术理论和评论领域中发展起来了。就音乐而言，维也纳评论家爱德华·汉斯立克[①]不仅在其评论中强调过各种形式属性，而且还撰写了现在已经成为音乐美学的经典之作的《论音乐的美》，（*The BeautiBul in Musie*），主张人们可以在音乐的形式属性之中找到音乐的美。就视觉艺术而言，有两个从事艺术评论的评论家——克莱夫·贝尔[②]和罗杰·弗赖[③]——系统论述了下列理论，即艺术的本质属性就是他们称之为“有意味的形式”的东西；人们可以从他们所作的艺术评论中，清楚地看到他们对艺术的各种形式属性的关注。

这种认为可以在形式中找到艺术的本质的理论，是我们将要考虑的，关于艺术的第三种一般理论类型。从历史的角度来看，认为艺术就是形式的各种现代艺术理论，都是从我们在上一章中考虑过的那种表现主义理论中脱胎而来的，而且正像我们即将看到的那样，有一些形式主义理论也保存了

---

① 汉斯立克（Eduard Hanslick，1825—1904年），奥地利著名音乐评论家，美学家。

② 贝尔（Clive Bell，1881—1966年），英国著名视觉艺术评论家，著有《艺术》等。

③ 弗赖（Roger E. Fry，1866—1934年），英国画家，美术评论家，著有《想象与构图》等。

表现主义的成份。"在"一个艺术作品"之中"寻找表现或者表现性(expressiveness),很容易导致对这个艺术作品本身的各种细节——包括它的形式和结构——的密切关注。我们在上一章的最后已经看到,尤其是就音乐而言,这一点是多么符合实际。实际上,任何一种类型的、以艺术作品本身而不是以其创作者或者观众作为首要关注对象,并且研究这个艺术作品的创作方式的艺术评论,都会在某种程度上关注一个艺术作品的形式特征。

人们对艺术形式所表现出来的浓厚兴趣,不仅在古典艺术和古典文学中就已经明显表现出来了,而且在古代的文学评论和美学理论中也已经明确表现出来了。虽然亚里士多德在《诗学》中所提出的全面的艺术理论,是认为艺术就是模仿这样一种观点的独特的变体,但是,当他详细讨论悲剧和史诗时,他所着重论述的却是它们的形式特征。在18世纪,康德在其《审美判断力批判》①中曾经对"自由的"美和"依赖的"美进行过区分,并且宣称,自由的美是人们仅仅因为一个对象的形式,并不考虑这个对象所可能有的任何目的,以此认为这个对象所具有的美。他提出鲜花和壁纸上互相缠绕的线条所形成的样式作为与自由的美有关的例子。[6]康德的观点对以后的美学理论产生了极其广泛和深远的影响,而且正是康德把美当作形式而进行的说明,直接或间接地构成了后来的一些形式主义者对艺术所作的说明的源泉。

我打算在我已经提到的这些形式主义理论中挑选出两种理论来进行讨论。我将首先考虑由汉斯立克提出的有关音乐

---

① 《审美判断力批判》(Critique of Aesthetic Judgement),即中文版《判断力批判》之上卷。

的形式主义观点，其次再考虑由克莱夫·贝尔和罗杰，弗赖所提出的、认为视觉艺术是有意味的形式的观点。我还将以对苏珊·朗格① 发展这第二种观点的某些方面所使用的方式的考察，作为补充性说明。我将要讨论的这两种理论都没有一般地涉及艺术。我们将通过考虑是否可以把这些理论扩展到涵盖所有各种艺术，特别是它们怎样才能提出一种对于文学的说明，得出关于形式主义美学理论的本性和价值的某些一般的结论。

汉斯立克在《论音乐的美》一书中主张，一种适当的对音乐的审美静观只涉及这种音乐本身——只是出于音乐本身的缘故而进行考虑，并不参考任何进一步的目的。如此得到欣赏者静观的，则是这种音乐的声音以及由这些声音的运动所造成的形式，也就是说，旋律、和声、节拍以及乐器法(instrumentation)。根据汉斯立克的观点，当作曲家创作一首音乐时，他在自己的心灵中所考虑的正是这些成份；作曲家纯粹从音乐方面考虑他的作品，因而倾听者也应当这样做。在倾听一首音乐的过程中，我们通过追随和预期这些声音的运动，通过注意这种音乐的形式性模式而获得享受。

汉斯立克引人注目地提出了他的主张，而且初看起来，这种主张似乎是有说服力的。然而，他的观点在一些方面是有缺陷的。首先，人们将会注意到，汉斯立克将其论断完全限制在音乐方面——就这种艺术而言，他是一位实际从事评论工作的评论家。这种做法有助于巩固他的立场，因为就所有各种艺术而言，音乐是形式特征在其中最明显地处于支配

① 朗格(Susanne Knauth Langer，1895—1985年)：美国女哲学家、符号论美学重要代表，著有《哲学新解》、《情感与形式》等。

地位的艺术。其次，汉斯立克的论断大部分是否定性的论断。他特别反对认为音乐可以再现某种事物或者音乐可以表现特殊的感情的观点。他虽然承认音乐可以在倾听者的心灵中激发特殊的情感，但是却认为这个方面是次要的，而且所导致的也不是纯粹的审美效果。他还承认音乐可以再现他称之为“情感的能动属性”的东西，也就是说，音乐可以再现那些与存在于不同音调之间的力度、速度以及音程那听得见的变化有联系的属性。所以，他指出：“音乐可以再现诸如窃窃私语、暴风骤雨、猛兽咆哮这样一些现象，但是，与爱或者愤怒有关的情感却只能作为一种主观因素而存在。各种明确的情感和感情在音乐中是得不到任何体现的”；而且，他还更一般地论述了音乐表现“强度逐渐增大和逐渐减小的观念，运动逐渐加快和慢慢减缓的观念，巧妙复杂的进步和质朴单纯的进步的观念，等等”的能力。[7]这正是我们在上一章中提到的观点，即我们之所以使用表现性语言来描述音乐，是因为在这种音乐和当我们在体验一种特殊的感情时我们用于感受这种感情的方式之间，存在某种对应关系。汉斯立克也许会说，在音乐的律动和我们的情感运动之间存在某种对应关系，而这种对应关系是音乐表现各种感情时所能够使用的唯一一种方式。

这只是一种对存在于音乐之中的表现性成份的有限的承认，因为虽然汉斯立克也许承认一首具有形式之美的音乐也可以是表现性的，但是，他却否认这种表现性质有助于这种形式之美。因为在音乐中，美只与音乐的形式性模式有关。而且，他在分析音乐怎样才能成为表现性音乐的过程中并没有走多远。正像我们在上一章中所看到的那样，实际上，要想在汉斯立克的意义上提出一种详细的、对音乐怎样才能成

为表现性音乐的分析，是很困难的；除了通过考虑各种具体例子以外，这样一种观点实际上是无法说明的。

一首音乐有时会因为它的标题，或者因为有人针对它填写的一首歌词而得到更加具体的表现性内容。例如，舒伯特①的《死亡与少女》四重奏曲之所以得到了这样一个名子，就是因为其缓慢的第二乐章是一组以一首同名歌曲为基础的变奏曲。如果我们把这部四重奏曲当作一个整体，在不考虑其标题的情况下来倾听，那么，它听起来并不显得特别悲伤；但是，它的标题却引导倾听者去发现存在于这种音乐之中的悲伤，而且，人们也一直把这部音乐作品当作对死亡的一种预感来解释。汉斯立克并没有考虑这些例子，而是把它们忽略不计了。他不仅故意不讨论那些填写了歌词的音乐作品，而且故意把标题音乐和那些具有特定标题的音乐作品排斥在他的讨论范围之外，仅仅认为器乐曲才是“纯粹的、首尾一贯的音乐。”[8]这种看法使他的观点增添了循环论证的成份：他只考虑形式在其中处于最重要地位的音乐，然后便得出结论说，只有形式对于确定一首音乐的美是重要的。这种对大量其他音乐的排斥——尽管这种排斥初看起来是适度的——实际上是在并未分别证明这些音乐有合理的存在依据的情况下，排斥这些音乐的。汉斯立克的理论表明，人们只能在非常狭隘的领域应用它：他不仅使它局限于音乐，而且使它局限于纯粹的器乐曲。

由于汉斯立克排斥填写了歌词的音乐，所以，他明确表示怀疑歌剧这样的混合艺术，这并不令人感到惊讶。根据他

---

① 舒伯特（Franz Schubert，1797—1828年）：奥地利著名古典作曲家，作有《魔王》、《美丽的磨坊女》、《圣母颂》等。

的观点，歌剧作为戏剧和音乐的结合，在这两种被人们结合在一起的艺术之间造成了“永不休止的冲突”，所以，它永远不会像这两种艺术之中的任何一种艺术独立获得成功那样获得成功。[9]用与我们用来判断一首独立的音乐，或者一出独立的戏所使用的标准完全相同的标准判断一部歌剧，这当然是错误的；但是，汉斯立克比这样做走得更远，他认为歌剧用任何标准来判断都不可能是成功的。正像我们将要看到的那样，汉斯立克对把音乐这种“纯粹”艺术与其他任何一种艺术结合起来，甚至对由于一个特殊的标题而与其他内容相结合的音乐的怀疑，是形式主义所具有的特征。坚决主张任何一种艺术从本质上看都是形式性艺术，一般都会导致对某些艺术例证的偏爱——这些例证都在极大的程度上是纯粹的形式性艺术，所以对这种理论特别有利。实际上，这里的情况与我们已经考虑过的其他一般的美学理论的情况并无不同之处：汉斯立克的理论并没有完全正确地对待艺术的多样性。他并没有要求人们考虑所有各种艺术，而且，他的错误也不在于没有提出这种要求，而是在于他甚至没有正确地对待他所选择的艺术——音乐——的多样性。排斥歌剧可能是合理的，排斥填写歌词的音乐也许是有道理的，但是，排斥全部标题音乐，以及所有具有暗示某种参照性标题的音乐，则完全是独断专行的做法。汉斯立克对他所排斥的音乐类型中存在的、形式结构与表现性成分或者再现性成分相联系的方式，几乎没有进行任何考虑。不过，他对音乐形式的论述确实把音乐的各种有意味的形式特征突出出来了，而且他的说明即使对于所有音乐来说并不具有说服力，对于某些音乐来说也是有说服力的。也许他会说，这正是他所希望达到的全部目的。

克莱夫·贝尔和罗杰·弗赖在并未参考汉斯立克的理论的情况下，提出了相似的、有关视觉艺术的观点。正是贝尔在其《艺术》这样一部著作中介绍了“有意味的形式”这个著名短语；他宣称，能够激发出一种特殊的“审美感情”的伟大艺术作品所具有的与众不同的特征，就是、而且只能是这种“有意味的形式”。贝尔把他的理论当作一场旨在说服公众对“后印象派”绘画给予更多同情的改革运动的一部分来介绍，并且认为塞尚就是有关其绘画具有有意味的形式的画家的最好的例子。在《艺术》的“第三部分”中，他提出了他那具有个人特征的关于西方艺术发展的观点。根据贝尔的观点，古代希腊艺术和中世纪艺术都值得人们高度赞扬，但是，尽管希腊古典时期的艺术和文艺复兴时期的艺术迄今一直给人们留下了深刻的印象，它们却展示出艺术家创造有意味的形式的能力的衰退。塞尚和“后印象派”画家们则重新发现了这种能力。贝尔之所以高度评价最接近于我们的时代的那些时代的艺术，却对希腊古典时期的艺术和文艺复兴时期的艺术评价不高，其理由是富有启发性的。他反对希腊古典时期的艺术和文艺复兴时期的艺术所展示的、艺术家对栩栩如生的模仿的兴趣。和汉斯立克的论断一样，贝尔为了证明他自己的观点而提出的论断，也大部分是反对另一种理论——在这里，他所反对的是认为就视觉艺术而言，重要的是再现的准确性这样一种理论——的否定性论断。他非常重视“后印象派”艺术家在追求实现其他艺术目的的过程中随时准备牺牲栩栩如生的模仿的做法。

虽然汉斯立克主张只有纯粹的器乐曲才值得考虑，贝尔所主要关注的却是只由一群画家——“后印象派”画家——创作的绘画，尽管他在概括叙述西方艺术史的过程中也试图

把其他画派硬塞进他的理论的约束包封（strait-jacket）之中。如果说贝尔的理论初看起来不如汉斯立克的理论有说服力的话，其部分原因在于他所偏爱的例证范围的狭隘程度是极其明显的。

罗杰·弗赖也和贝尔一样对"后印象派"满怀热情，而且他在他所撰写的有关艺术的理论著述中，也采取了一种与克莱夫·贝尔的立场相似的立场；这是因为他反对认为再现是视觉艺术中最重要的方面的观点，强调形式和结构图样（structural design）所具有的重要意义。同时，他也批判贝尔使其理论过于走极端，而他自己的著述则表现出研究方法的更大的灵活性，以及对视觉艺术可以用来取得成功的各种不同方式的更多的关注。[10]

无论在贝尔的理论中还是在弗赖的理论中，形式在视觉艺术中所具有的重要意义都是持续不断地得到重申，而未被发展成一种成熟的理论。贝尔从来没有真正说明他认为哪种艺术形式是有意味的形式；而且，虽然贝尔和弗赖都论述过一种由感知有意味的形式激发出来的特殊的审美感情，但是，他们既没有给这种感情下定义，也没有对它进行任何分析。

在考虑这种观点的过程中，我们必须讨论两种困难。首先，虽然像汉斯立克可能要求我们做的那样把音乐中的形式成份孤立出来并不很困难，但是，我们对是否能够把视觉艺术的形式特征孤立出来加以考虑是很不清楚的。谈论有意味的形式自然会引出这种形式"表示什么？"这样一个问题。贝尔的确试图回答这个问题，但是，正像我们将要看到的那样，他的答案是完全无法让人满意的。

让我们再考虑一下乌切洛的绘画《圣罗马诺之战》。画

家小心翼翼地使其画面保持平衡。在画面的前景中有两群战士——处于左侧的一群胜利者比处于右侧的那群溃败者大一些，而在这幅绘画的背景中，右边则是一个包含各种人物和令人感兴趣的风景的场面。画家以一种形成角度的方式描绘战马扬起来的腿，从而突出了它们的形状；散落在地上的武器和盔甲则几乎完全是以数学图案的方式安排的。这是一幅绘画，各种形式特征在其中显然是非常重要的。然而，如果不说明这幅绘画中的形状是什么东西的形状，那么，要想描述这些形状就会很困难；而且，要想把它们仅仅看作是各种形状就更困难了。处于这幅绘画底部的图案并不仅仅是一种由褐色线条、黄色线条以及处在略带粉红色的褐色表面上的斑点组成的图案，而是一种由散落在地上的武器和盔甲组成的图案。处于褐色线条和黄色线条旁边的这两条粗重弯曲的白色线条，也不仅仅是附着在处于它们上方的白色斑点之上的线条，而是当一匹战马用后腿直立起来时由其后腿构成的形状。

也许有人认为，这种困难只不过是一个缺乏经验的问题，我们能够——而且我们也确实应当——使自己习惯于完全根据涂上色彩的形状和线条，把这样一幅绘画看成就是这样。然而，这种困难实际上却比人们当初所可能设想的困难严重得多。当我们把这些粗重弯曲的白色线条看作是一匹用后腿直立的战马扬起的前腿时，我们是把它们当作不断移动的三维对象来观看的，尽管它们实际上只具有两个维度，并且根本不是在运动。如果我们想从纯粹形式的角度观看这幅绘画，那么，我们就不得不把它的各种形状既从它们所再现的事物中抽象出来，也从有关运动或者空间深度的任何概念中抽象出来。这样，处于这幅绘画左侧的那些倾斜的、再现

这支正在前进的胜利之师的长矛的线条，就变成了不再在某种程度上向右侧倾斜，而是仅仅为了构成一种漂亮的图案在某种程度上向左侧倾斜。那些看上去似乎处在前面的线条是向右侧倾斜的，因为它们所要表现的是，它们的运动方向与这支队伍本身的运动方向是一致的。这种倾斜与处在这幅绘画左侧的那规模较大的一群战士一起，有助于给观众造成下列印象，即处在画面左侧的那支部队正在逐渐地占上风；而且，即使我们设法把这些长矛仅仅看作是向前方倾斜的线条，我们也仍然倾向于把它们看作是向右侧运动的对象。如果我们是从纯粹形式的方面来看待它们，那么，我们就决不会这样看了。更困难的是不把一幅绘画中的各种形式看作是三维的。我在这里谨慎地谈到各种倾斜的，“看上去似乎处在前面的”线条，而且在前面还提到这幅绘画的前景和背景。就其对透视画法技术的运用而言，这幅由乌切洛创作的绘画并不比后来文艺复兴时期的许多绘画复杂，但是，不把表现长矛的那些较细小的线条看作是处于那些粗重的线条背后，或者不把那些处在画面右上角的较小的人物形象看作是存在于背景之中，几乎是不可能的。画布都是以二维的形式存在的，但是，绘画一般说来所表现的却是以三维的形式存在的事物；而且，在人们把画家所描绘的形状当作三维的对象来认识的过程中，某种细微的再现成份已经不知不觉地被包含在内了。[11]

在抽象画中，我们确实只发现了各种形状和色彩；但是，即使在这里，一种形状似乎也可以处在另一种形状背后，各种形状似乎也可以运动、横穿画面。而且，贝尔和弗赖希望为之辩护的塞尚和其他“后印象派”画家，也都不是抽象画画家。塞尚的一幅绘画中的形式就像乌切洛的一幅绘

画中的形式那样，是关于某种事物的形式。这里的关节点并不完全在于从纯粹形式的方面描述许多绘画都是很困难的，只要我们付出足够的努力，一般说来我们是可以做到这一点的。毋宁说问题的关键在于，从心理学的角度看，以这样一种方式观看一幅绘画实际上几乎是不可能的。的确，我们的天性就是要在再现并不存在的地方看出再现，所以，我们认为要把视觉形式置于完全孤立的状态下来考虑是极其困难的。

不过，假定我们可以训练自己把各种绘画完全只当作由二维的形式组成的图案来观看。这样做的结果就可能是，我们将不再对这些绘画之中的大多数绘画感兴趣。乌切洛在其绘画中对形式的运用之所以让人感兴趣，正是因为他以一种秩序井然的方式再现了一个实际上很可能十分混乱的场面。如果它只是一种由各种斑点和线条组成的集合体，那么，我们对它的兴趣就会大大降低。我并不否认，简单的二维图案有时候从审美的角度看也可以是使人感兴趣的对象。就伊斯兰教艺术——在这里，人们出于神学方面的种种理由，禁止艺术家再现人的形式和动物的形式——而言，艺术家对二维图案的创作已经达到了绝妙的复杂精致和美的高度。然而，这些图案也时常包含着各种花朵或者书法的范本，而且，即使禁止描绘动物和人的禁忌也并不总是得到艺术家的遵守。这些事实表明，要想使人们保持对没有任何装饰的二维视觉形式的兴趣究竟有多么困难。

所以，从心理学方面孤立地考虑视觉艺术的形式特征是极其困难的，在美学方面，我们也几乎从事不会对这样做感兴趣。[12]贝尔在其“有意味的形式”这个短语中对“有意味的”这个性质定语的用法恰恰表明，他本人也意识到形式性

图案本身只能引起人们有限的兴趣。然而，除非有人告诉我们如此得到描述的形式表示什么东西，否则，“有意味的”这个词语也不会具有太多的意义。当贝尔试图说明这一点时，他就求助于表现主义的某种变体了。他所提出的意见是，“被创作出来的形式之所以能够如此深沉地感动我们，是因为它表现它的创作者的感情”。[13]根据贝尔的观点，艺术家把对象看作是与它们所可能具有的任何联系、与它们所可能适合的任何目的都判然有别的纯粹的形式，并且努力通过在他的艺术中重新创作这些形式，表现他面对这些形式时所感受到的审美感情。在观看事物所具有的有意味的形式的过程中，艺术家便以某种方式瞥见了“终极实在”。贝尔对所有这一切都无疑是非常没有把握的，因而我们也许不应当过于苛刻地仔细审查他的观点。它当然经不起仔细审查，因为贝尔所提供的唯一一种对艺术家面对对象而感受到的审美感情，以及我们面对成功的艺术作品也同样感受到的审美感情的说明，还是一种循环论证：这种审美感情就是我们在有意味的形式存在的情况下感受到的东西。他没有详细阐述艺术家在表现这样一种感情时所使用的方式的任何尝试，而且，他对“终极实在”的论述也是极其含糊的。在《想象与构图》中，弗赖（R. Fly）把一个具有有意味的形式的艺术作品，说成是“一项旨在表现一种观念，而不是创作一个使人感到愉快的对象的努力的结果”，并且把审美感情说成是人们可以觉得它具有“一种特殊的‘实在’属性”的感情。[14]这种观点与贝尔的观点大致相同——只是弗赖的表述更简明扼要、更具有推测性，但是，它们的含糊程度是一样的。

当然，贝尔和弗赖都不是职业哲学家，而且，他们系统论述他们的观点也是为了将其用于评论特定的艺术作品。然

而，如果把所谓视觉艺术的本质和价值就在于有意味的形式这样一种主张当作一种一般的理论提出来，那么，论述者就必须对"有意味的"在这里表示什么意思作出某种辩护性的说明；然而，贝尔和弗赖都未能做到这一点。

苏珊·朗格在其《哲学新解》（*Philosophy in a New Key*）[15]和《情感与形式》（*Feeling and Form*）[16]这两部著作中，重新提出了贝尔的有意味的形式这个概念，并且对其作了系统论述。朗格所注意的是审美形式成为有意味的形式的方式。她反对认为存在特殊的审美感情的观点，主张各种艺术形式都通过某种方式与人类的感情所具有的一般形式特征形成对应关系。她之所以论述使情感"符号化"的形式，是因为她认为这些形式在并不具有语言所具有的那种确切意义的情况下，也以一种清晰准确的、有组织的方式表现"情感的生命"。朗格的理论本质上是一种表现主义理论，因为她认为艺术以一种特殊的方式传达人类情感所具有的某些特征。她在说明艺术所传达的究竟是什么情感特征，或者使这种传达所使用的"符号"方式与众不同的究竟是什么东西的过程中，并没有完全取得成功。她所作出的阐明形式如何传达情感的尝试，使她开始详细讨论各种不同的艺术，这些讨论占据了《情感与形式》一书的大部分篇幅。由于这些讨论所集中论述的是艺术的形式特征，因此，她的理论从某个方面来看也是一种形式主义理论。我们也许可以把它描述成一种具有明确的表现主义基础的形式主义理论。

因此，理解"有意味的形式"之中的"有意味的"是什么意思的尝试，导致了一种特殊的表现主义。当我们回想起汉斯立克虽然否认音乐对某些一般的情感特征的表现可以使这种音乐成为美的音乐，却承认音乐也可以表现这些一般的

情感特征，这时我们也许禁不住认为，所谓形式主义理论只不过是表现主义理论的一个变种而已。汉斯立克、贝尔以及弗赖都认为艺术能够以某种方式表现感情是理所当然的，并且都把他们的注意力转到特殊的艺术在完成这种表现时所利用的那些形式结构上去了。我们已经看到汉斯立克对诸如歌剧这样的混合艺术表示怀疑，而罗杰·弗赖也表现出了同样的怀疑。[17]的确，苏珊·朗格在其《情感与形式》中试图涵盖所有艺术，拒绝把任何一种艺术当作混合艺术或者不纯的艺术而加以排斥。同时，她强调了各种艺术之间存在的差异，并且在进一步提出有关混合艺术——正像她所指出的那样，就这些混合艺术而言，一种艺术"同化"另一种艺术——的说明之前，讨论了其他人所认为的各种"纯粹"艺术。一般说来，形式主义者们也都敏锐地意识到了各种艺术之间存在的差异。初看起来，这一点似乎可以使他们与诸如克罗齐和科林伍德这样的表现主义者鲜明地区别开来。[18]然而，这里也许还有另一种有关的迹象，即形式主义者们实际上并没有提出与克罗齐和科林伍德所提出的问题相同的问题。与克罗齐和科林伍德一般地研究艺术所具有的本性相反，形式主义者们所考察的是存在于个别艺术之中的特殊结构。也许正像在朗格那里所表现出来的情况那样，形式主义只有以表现主义为基础，才有可能变成一种一般的艺术理论。

不过，在目前这个阶段得出这样一种有关形式主义的本性，以及形式主义与表现主义的关系的结论可能为时尚早，因为我们还没有考虑是否能够把汉斯立克、贝尔以及弗赖所提出的这些形式主义的见解，扩展到涵盖所有各种艺术。我们在这里应当回想到的是，文学评论家和富有创造性的作家都时常强调形式在文学中所具有的重要意义。现在，我们不

仅必须考虑是否能够把我们一直在讨论的这种形式主义理论扩展到涵盖所有各种艺术的程度，而且必须考虑文学中的形式主义与其他艺术中的形式主义相联系的密切程度如何。

贝尔和弗赖都认为，把他们那关于有意味的形式的理论扩展到视觉艺术以外的其他艺术也许是可能的。贝尔就提到过对音乐进行同样的研究是可能的。虽然他在自己所论述的意义上怀疑，认为文学是"纯粹艺术"的主张，但是，弗赖在其《转变》中却考虑了怎样才能把这种理论运用于文学的问题。[19]如果我们试图详细地系统论述这样一种扩展，那么，我们马上就会面对下列问题，即初看起来，不同的艺术所具有的形式特征似乎是截然不同的。我们之所以认为汉斯立克论述音乐的观点和贝尔与弗赖论述视觉艺术的观点是相同的，是因为我们假定在诸如节拍和音程这样的音乐特征和诸如形状和色彩这样的视觉艺术图案之间，存在相似之处。我在本章的前面部分曾经提到诗歌所使用的韵律，对词语的排列组合，以及情节的结构和主题，用它们作为有关文学中存在的形式特征的例子。虽然音乐的节拍和诗歌的韵律之间存在显而易见的相似之处，但是，我们也许乍一看就会假定，在文学的其他形式特征和音乐或者视觉艺术的其他形式特征之间，并不存在多少相似之处。

然而，我们在前面已经看到，当我们把一个艺术作品的形式特征挑选出来时，我们实际上所关注的是存在于这些特征之间的各种关系。各种形式主义理论和形式主义评论所注意的，并不是被孤立出来的各种形式特征，而是各种关系。所以，就音乐而言，节拍和音程、旋律和和声，都不是个别音调所具有的特征，而是由各种音调之间的关系构成的特征。汉斯立克指出了存在于一个个别的声音和作为音乐的一

连串声音之间的区别。声音只是构成音乐的材料；只有当我们把各种声音结合到一起、并且使它们互相联系起来时，我们才会拥有可以确切地称之为音乐的东西。[20]在讨论绘画的过程中，我们不仅谈论画家所使用的各种形状和色彩，而且还谈论构图的平衡和对称，也就是说，谈论存在于各种形状和色彩之间的关系。弗赖在其《想象与构图》中，描述了一个他所认为的理想的观赏者，如何通过观看拉斐尔的《基督显圣容》，成为一个“具有对形式的特别高的感受力，像一个富有音乐天赋的人感受乐音的音程和各种关系那样，感受形式的各种间隔和关系”的人，成为一个“由于对产生立体感的体积之诸空间关系的纯粹静观而被感动”的人。[21]

就文学而言，诗歌的韵律、词语的顺序以及情节的结构和主题，都是由其他形式特征之间的关系构成的。韵律是一个比较强调某些词语的问题，或者说是一个有关音节之相对长度的问题。作家从艺术角度出发对词语顺序的运用，既包括在一个语句之中对词语的相互关系的开发利用，也包括在不同的语句之间对词语的相互关系的开发利用。

也许我们通过一个例子就可以非常容易地理解这一点。让我们考虑一下狄更斯在其小说《荒凉山庄》（*Bleak House*）的第二段中对首语重复法——即重复一个从句的第一个词语或者短语的做法——的运用：“大雾四处弥漫。大雾向河的上游弥漫，流淌在碧绿的河中小岛和河边低地之间；大雾向河的下游弥漫，在河上层层叠叠的运货船舶和岸边一个庞大（而且肮脏）的大城市的污染之间奔流翻卷。大雾覆盖了埃塞克斯郡的片片湿地，大雾覆盖了肯特郡的座座高山……。”在这里，“大雾”这个词语不仅得到了持续不断的重复，而且由于其在每一个语句和从句的同样位置上不断

出现而得到了强调，也就是说，得到了这个词语的连续出现之间的关系的强调。对“大雾”这个词语的首语重复，也得到了存在于作家故意搭配的短语之中的其他近似重复（near-repetition）——“向河的上游”，“向河的下游”；“覆盖了埃塞克斯郡的片片湿地”，“覆盖了肯特郡的座座高山”——的强化。此外，这也是一个有关短语之间所存在的关系的问题。词语的顺序得到了另一种形式特征——语句和从句长度方面的节奏变化——的强化。我们在这里就开始能够看到，文学的各种形式特征的重复和变化与绘画之诸形状的重复和变化，或者与音乐乐句之重复、变化以及节拍的相似之处，究竟是如何存在的。一部文学作品的结构在很大程度上也同样是一个有关其各组成部分之间所存在的关系的问题。

形式主义文学评论所具有的一个颇有影响的类型——也就是说，结构主义——极大地强调了存在于一个艺术作品的不同成份之间的关系。因此，大卫·洛奇（David Lodge）在一篇论述托马斯·哈代[①] 的小说《无名的裘德》（*Jude the Obscure*）的论文中明确指出，“作为读者，我们是通过感知隐现（recurrence）和重复（以及作为对比的否定性重复）开始意识到形式的”，他还指出了《无名的裘德》的故事情节所具有的对称性构思：“由于裘德从具有宗教信仰转变成为怀疑论者，所以，休（Sue）就从怀疑论者转变成为具有宗教信仰。由于阿拉贝拉（Arabella）从追名逐利转变成为笃信宗教，又从笃信宗教转变成为追名逐利，所以，菲洛特森（Phillotson）就从恪守常规转变成为不守规矩，又从不守

---

① 哈代（Thomas Hardy，1840—1928 年）：英国著名小说家，诗人，著有《德伯家的苔丝》、《无名的裘德》以及史诗《列王》等。

规矩转变成为恪守常规"。这些关系都是一种简单的、也许是显而易见的对称关系，但是，洛奇还要继续表明"小说中的绝大多数插曲"是如何"从属于一系列情节或者'一组'情节的"，"所有各种细节"是如何"要么通过相似，要么通过对比而相互联系在一起的"。他把那些不断重复出现的、有关不时打断裘德的生活的幻灭感或者泄气的插曲，作为一种例证来论述；特别引人注目的例子是，正当裘德梦想着在基督寺大学（Christminster）取得学术上的成功时，他却初次遇上了粗俗而又性感的阿拉贝拉。[22]

形式主义艺术评论不仅注意一个艺术作品的各种成份之间的关系，而且，还时常认为把这些成份连结成为一个统一整体的连贯性，是一种最重要的优点。当罗杰·弗赖试图把这种关于有意味的形式的理论运用到文学上去时，他认为文学的理想就是创造一种独立自足的、统一的结构，并且指出，"相对来说，曾经把小说设想成一种无比完美的有机审美整体的小说家是很少的"。但还提到过一部成功的悲剧所具有的"整体性有机统一体[23]。"美国新批评派的倡导者之一，门罗·C·比尔兹利（Monroe C. Beardsley），也同样主张统一性是人们判断艺术作品所应当遵循的三种"一般准则"之一，另外两种准则则是复杂性和强度。[24]亚里士多德在其《诗学》中就已经提出下列要求，即一部成功的悲剧或者史诗应当具有一个完整统一的情节，它的各个组成部分都凝聚在一起形成一个有序的整体。[25]

也许一种全面综合的、可以应用于所有各种艺术的形式主义理论，是一种认为艺术的本质特征就在于它通过各种有序和统一的关系呈现其各种成份的理论。[26]艺术的种类不同，如此得到呈现的成份也会有所不同，这种不同取决于特定的

艺术种类所运用的物质媒介。我们在这里似乎确实得出了一种一般的、可以确立起来与认为艺术就是模仿的理论，以及与认为艺术就是表现的理论一争高低的理论。不过，这种理论在一个重要方面与我们在前两章中考虑的那些理论有所不同。它与那些理论所不同的是，它只关注艺术作品本身。并不提供有关艺术作品与其创作者的关系，或者艺术作品与其观众的关系的任何说明。它既不作出有关艺术作品与艺术作品存在于其中的更宽泛的世界之间的关系的任何断言，也不就艺术作品是模仿这个世界，还是以某种其他的方式向我们提供有关这个世界的信息发表任何见解。这种仅仅关注艺术作品本身，构成了形式主义理论最引人注目的方面之一，因为它避开了如果我们考虑艺术作品如何与其创作者、与其观众以及一般地说与这个世界联系起来，我们就会坠入其中的所有各种陷阱。

另一方面，如果仅仅把形式主义当作一种要求艺术作品的各种成份之间存在连贯有序的关系的理论提出来，那么，这种理论就是极其含糊不清的。人们可以用各种不同的方式实现艺术的有序和统一，因此，只有当我们把这种理论运用到特定的艺术，以及特殊的例子上去时，它才能真正变成有意义的理论。也许一部希腊悲剧和巴赫创作的一首协奏曲都是统一的艺术作品，但是，只有当它们之间存在的某种类似得到了系统而详细的论述时，这种类似才会变得让人感兴趣。汉斯立克、贝尔以及弗赖都集中注意他们最熟悉的艺术，这确实是明智之举。形式主义评论之所以有时比形式主义理论给人们留下更深刻的印象，是因为这种评论只能获益于对形式主义所导致的艺术作品的详细考察，而形式主义理论却会迅速失去与那些特殊的艺术作品之实际情况的联系，

迷失在含糊不清的、对"有机统一体"或者"有意味的形式"的一般性论述之中。

由于形式主义关注一个艺术作品的各种成份，由于这些成份可能是各不相同、多种多样的，所以，形式主义评论具有相当大的灵活性，可以考虑艺术作品之许多各不相同的方面。我们已经看到，就文学而言，对各种词语及其节奏的排列组合、一个情节的结构以及对各种主题的安排，都可以成为形式主义者所考虑的对象。同时，形式主义者将会拒绝考虑诸如一部文学作品的历史脉络，或者它与其作者的生活的关系这样一些问题。而且，一个严格的形式主义者能够对诸如由文学作品使用的语言激发的意象或者各种联想这样一些问题发表的见解，也是有限的。让我们回到我们在前面考虑过的《荒凉山庄》的那段叙述上来。这部作品在开始时强调的大雾，正像这部作品紧接着对"大法官法庭"（the Court of Chancery）的描述所表明的那样，既表示实际弥漫在伦敦上空的大雾，也暗喻法律的含混不清：

> 从天和地的角度来看，再也不会有比这场大雾更浓重的雾、再也不会有比这样的泥泞不堪更糟糕的泥泞不堪，可以和这座"大法官高等法庭"和那些白发苍苍、罪大恶极的犯人们在这一天的糊里糊涂的摸索挣扎状态一致了，……这座法庭无论如何是昏暗的，尽管到处都点着白白耗油的蜡烛；这场大雾无论如何都浓浓地弥漫在天空，似乎天空永远不会放晴，……

注意到这种对词语的安排和词语的节奏，注意到作者在本文中阐明的这种对"大雾"的隐喻性用法，可以有助于我们欣赏狄更斯所要达到的目的。但是，这里对"大雾"的不

断重复以及从隐喻的角度对它的运用，只是由于“大雾”这个词语所具有的字面意义才具有其独到之处，因为它不仅为我们设想了特定的、令人不愉快的联系，而且可能为那些第一批阅读狄更斯的这部小说的人，生活在伦敦还没有无烟区的“黄色浓雾”时代的读者，设想了更加特殊、更加令人不愉快的联系。形式在文学中可能是非常重要的，但它并不是最重要的。

形式特征在某些艺术作品中比在另一些艺术作品中发挥更加重要的作用。一部希腊悲剧就其情节而言比莎士比亚创作的悲剧更加统一和有序。莫非是这一点使索福克勒斯（Sophocles）的《俄狄浦斯王》成了一出比莎士比亚的《李尔王》更优秀的戏吗？我们也许更倾向于说这两者都是优秀的戏剧，只是它们在不同的方面分别更加突出一些。与重视直接存在于“后印象派”艺术之前的艺术相比，贝尔和弗赖更重视形式在其中发挥特别重要作用的“后印象派”艺术。既然他们已经赢得了所进行的这场论战的胜利，“后印象派”的理论也变成了那些备受推崇的艺术家所坚持的准则的一部分，因此，他们所作出的那些情绪激昂的比较就似乎已经过时，显得有些陌生了。汉斯立克将其讨论范围局限于纯粹的器乐曲，并且倾向于拒绝考虑歌剧、歌曲、标题音乐以及那些具有标题音乐之标题的音乐，是因为人们并不是仅仅因为这些音乐的形式而欣赏这些音乐。虽然我们可以承认汉斯立克提出了一种对纯粹器乐曲之形式特征的深刻的分析，但是，我们却没有充分的理由追随他，也同样不怎么重视那些由于运用了其他手法，因而也很优秀的音乐。

形式主义艺术评论所具有的这种灵活性以及这种评论对艺术作品本身的关注都意味着，它能够提出对不同艺术门类

之各种各样的艺术作品的非常有益的论述。然而，形式主义也像那些认为艺术就是模仿，或者认为艺术就是表现的理论那样，最终都无法妥善地处理艺术的多样性问题。也许人们在宽泛的意义上可以说，所有各种艺术作品都具有某种形式，所有各种艺术作品都是某种统一体——在这些艺术中，任何一种个别事物都是某种统一体。同样，人们在这种宽泛的意义上也可以说，所有各种艺术作品都展示连贯性和秩序。但是，我们并不因为所有各种艺术作品的成份所具有的这种统一的秩序关系，就认为它们都是成功的艺术作品。也许我们可以使人们用有关统一性、连贯性以及秩序的一般术语表述的形式主义理论，无一例外地适用于所有各种艺术作品，但是，这必须以极不充分地理解“统一性”、“连贯性”，以及“秩序”这些术语，因而使这种理论丧失其全部解释能力为代价。如果形式主义要使这些有关统一性、连贯性以及秩序的一般概括在一个理论层次上获得具体内容，那么，它就必须与其他的某种理论联合起来。苏珊·朗格之所以把形式主义和表现主义结合起来，原因就在于此。然而，我们前面提到的那种认为形式主义理论不过是表现主义理论的一个变种的观点并不正确。人们也可以像亚里士多德所做的那样，把形式主义和模仿理论结合起来。艺术作品终究不是独立于它们的创作者、它们的观众以及比它们更广阔的世界而存在的，而且，无论形式主义作为一种艺术评论方法多么富有成效，它终究无法作为一种理论而独立存在。

我们迄今所考虑的这三种理论之所以最终都失败了，是因为它们都无法正确地对待艺术所呈现的那些例子的多样性。人们到这里已经可以开始认识到，关于各种艺术作品所具有的共同之处是什么，令人满意的一般理论似乎并不存

在；存在的只是作为一个方面的对特定艺术作品的评论，以及作为另一个方面的、有关诸如想象力和感情这样一些问题的哲学问题。这种情况表明，美学理论本身应当关注我们对各种艺术作品的兴趣所具有的本性，而不应当关注这些艺术作品本身的本性。在继续考虑这种可能性之前，我们将考虑一个我们曾在作为引论的那一章里提到过、但是迄今一直没有论述的论题，即，自然美。是哪些性质使自然美成了审美兴趣的一种对象呢？自然美和艺术作品都具有这些性质吗？我们的下一章将从这个问题开始。

第五章 艺术、美以及审美欣赏

艺术作品并不是审美欣赏的唯一对象。人们既愿意为了游览他们认为特别美的风景而长途跋涉，也希望仅仅为了观看苏格兰的西部高地或者普罗旺斯① 的乡间风景而花费时间。人们可以发现以许多种形式存在的自然美。正像我们仅仅通过观看高山的风光就可以获得享受那样，我们也可以仅仅通过观看一丛樱草花、一匹膘肥体壮的马，或者一位美丽的妇女而获得享受。对大自然的审美欣赏并不局限于观看风景。我们对一处乡间风景的欣赏就可能既包括倾听瀑布的声响，鸟儿的歌唱，也包括观看这里的风景；我们还可以通过嗅闻雨后青草散发的气息，松树林的芳香气味，并且在触摸柔软的草地，富有弹性的帚石楠（heather），或者秋天风干的落叶的过程中领略它们的质地，从其中得到快乐。各种味道也可以以同样的方式得到人们的欣赏。虽然我们在绝大多数情况下很难把我们对各种味道的欣赏与我们满足饥渴的欲望区别开来，但是，当真正的美食家品尝其熏制大马哈鱼的滋味，或者啜饮其陈年佳酿时，他却是在为了享受这种味道而享受这种味道，因而，否认他也像酷爱高山风光的人所做的那样是在体验审美快乐，便是一种自以为懂行的做法。

在这里，我们不应当被“美丽的”（beautitul）这个英语词语所表示的狭隘范围引入歧途。在英语中，可以把风景、

① 普罗旺斯（Provence）：法国东南部的一个地区，在中世纪曾以诗歌和武侠著称。

女人、马以及花朵描述成美的，但是，男人却被描述成“英俊的”（handsome），乳牛或者酒却被描述成“好的”（fine）。如果审美欣赏对象的范围只限于包括英语中“美丽的”这个词语恰巧可以适用的那些对象，那么，这种对象范围就非常狭隘了。实际上，英语中并不存在表示一般的审美赞扬（aesthetic commendation）的术语，而是存在由相互联系的术语组成的一个语族：“美丽的”、“漂亮的”、“可爱的”、“好的”、“英俊的”。这个问题并不是英语所特有的问题。虽然法语语词“bean”（美丽的、崇高的、优秀的）和德语语词“schön”（优美的、好的、柔和的）都具有比英语语词“美丽的”更加宽泛的对象范围，但是，在法语和德语中也还存在使用诸如“joli”（漂亮的）或者“hübsch”（漂亮的、好看的）这样一些有关审美赞扬的其他术语更为合适的语境。无论在英语中还是在其他语言中，人们也都使用诸如“优美的”（graceful）、“优雅的”（elegant）以及“秀美的”（dainty）这样一些更加特殊的、适用范围更加狭隘的美学术语。

人们不仅使用“美丽的”及其关系词描述大自然和各种艺术作品，而且还用来表示他们对那些主要不是被当作艺术作品的人造对象的审美欣赏。例如，人们有可能把一位女郎及其衣着都称为漂亮的。具体说来，人们毫不犹豫地用来描述所有各种人造对象的术语，都是更加特殊的美学术语。我们不仅可以把女人描述成优雅的，而且还可以把各种衣服、数学证明以及电脑程序描述成优雅的。人、姿态以及陶器都可以被描述成秀美的。

人们可以使其审美欣赏针对他们通过其五种感官中的任何一种感官感知的、各种各样的自然对象和人造对象。然

面，我们在前面三章中所考察的那些理论，却都是主要关注或者仅仅关注艺术作品。现在，我们必须考虑是否可以扩展这些理论中的某一种理论，使之能够提出对所有各种使我们得到审美快乐的对象的某种说明。

在这里，认为艺术就是模仿的理论将不会使我们取得很大的进展，因为除非我们像柏拉图也许会做的那样，相信自然界是被当作对神圣的典范的一种模仿而造成的，[1]否则，我们就没有任何办法真正认为各种自然对象模仿或者再现了某种东西。因为在这里，模仿必定是创作某种对象的创作者试图再现某种其他的东西，而且，即使我们相信上帝创造了自然界，我们也没有必要假定，他创造它是为了再现某种其他的东西。对于我们来说，如果我们对这种神秘的典范一无所知，那么，我们无论如何都不可能判断这种再现的准确程度。这些沉思与我们对大自然中美的东西的体验没有任何关系。如果有人问我们，“你们为什么要赞美洛蒙德湖（Loch Lomond）周围的山峰呢？”我们并不会回答说：“因为它们极其精确地再现了宇宙的山峰。”

我们在第二章讨论再现的过程中曾经看到，如果我们把想象力在我们对再现性艺术的反应中所发挥的作用考虑在内，把我们在观看通过康斯太布尔的画布上的种种形状和色彩表现出来的一辆干草车时，或者把我们在从发挥想象力的角度进入一出戏抑或一部小说再现的情境时所使用的方式考虑在内，那么，我们就能够最充分地理解艺术再现的本性。人们也可以把这种想象力的投射（projection）运用到自然对象上去。我们可以在天上的白云中看见各种形状，可以在一条不断流淌的小溪的潺潺水声中听见咔嗒咔嗒的声音。然而，这种投射在我们对大自然的审美欣赏过程中只发挥很小

的作用。我们在不发挥自己的想象力构想白云笼罩的高塔或豪华宫殿的情况下，也能够享受傍晚的天空中存在的晚霞之美。我们也可以在并不想象这条不断流淌的小溪的潺潺水声再现某种其他的声音的情况下，快乐地倾听这种流水声。此外，我们并不假定这些高塔和宫殿真的存在于这些白云之中，或者这些声音真的存在于这种溪水之中，因为我们知道，把它们放在那里的正是我们自己。我们从大自然中所看出的东西，只不过是我们作为观看者放到大自然之中的东西而已。

正像从来也没有人把大自然设计得再现某种东西那样，也从来没有人把大自然设计得表现某种东西。对那些信仰上帝的人来说，对自然美的审美欣赏可以逐渐变成他们面对上帝的作品而感受到的宗教方面的敬畏，但是，人们却没有任何理由把大自然看作是一个赋有神性的“艺术家”各种感情的表现。即使大自然是由上帝创造的，但是，我们为什么应当假定他要用它来表现人类的感情呢？对大自然的充满心灵激情的体验也可以接近某种泛神论，后者认为各种自然现象都充满了几乎完完全全的象征意味，都表示某种超越它们自身的东西。这种体验正是华兹华斯所具有、并且在诸如“近瞰廷特恩教堂①而作”和《序曲》这样的诗篇中所描述的体验。这些经过强化的体验处于审美体验和宗教体验两者之间。即使在具有更多世俗色彩的审美经验中，我们也把各种表现属性看作是由自然事物造成的结果：我们说白云精力充沛地在天上飞奔，山峰、原野和橄榄树构成了一处宁静祥和

① 廷特恩教堂（Tintern Abbey）：位于威尔士格温特郡的基督教遗迹，始建于1131年。

的风景，波浪柔声细语地拍打着海岸。

然而，这些属性就像各种再现属性一样，都不存在于自然对象之中。如果不是有人在这里观看这些白云和这处风景，那么，这些白云就不会显得精力充沛，这处风景也不会显得宁静祥和。如果我们想要回答为什么我们发现某些自然对象具有表现性这样一个问题，那么，我们就必须研究我们自己，而不是去研究大自然。正像就艺术作品而言所出现的情况那样，这种答案将在某种程度上是一个心理学问题：我们可能由于一处风景所展示的各种绿色的形状而发现这处风景是宁静祥和的，但是，所谓我们为什么发现绿色是一种使人感到安宁的色彩这样一个问题，却是一个需要心理学来回答的问题。此外，我们还必须考虑这里所涉及的是哪一种感情反应。一处宁静祥和的风景也许会对我们的感情产生直接的、使人心情平静的影响，但是，它也有可能并不直截了当地影响我们，而只是使我们想象我们正在感受宁静，或者使我们通过一种特殊的、超然的、"审美的"方式感受宁静。

我们在第二章和第三章中曾经看到，人们要想理解艺术中的再现和表现，就必须脱离艺术作品及其属性，转而考虑我们对艺术作品的反应所具有的本性。我们从那里就开始探索想象力和感情在审美欣赏过程中所发挥的作用。我们在这里进行的这种对我们认为再现属性和表现属性都是自然对象所造成的结果的简要论述进一步表明，我们有必要对审美欣赏加以说明。

虽然认为艺术就是模仿，或者认为艺术就是再现的理论，都意味着存在一个有意识地设计艺术作品的艺术家，但是，形式主义所集中注意的却是艺术作品本身，而对于创作者未加任何注意。所以，形式主义比其他各种理论都容易运

用到自然美上去，这是不值得大惊小怪的。我们完全可以像欣赏画家在一幅风景画中对各种形状和色彩的安排那样，欣赏存在于一处真正的风景之中的各种形状和色彩的安排；对于这种纯粹的、形式方面的欣赏来说，有没有一位艺术家曾经对这种真正的风景进行过设计并没有什么关系。我们已经看到，形式主义所关注的是存在于艺术作品之诸形式特征之间的关系。这意味着，如果我们想要欣赏一个对象的形式属性，那么，我们就需要理解结构的某种复杂性。在大自然中，我们从审美的角度欣赏的最复杂的对象是视觉所针对的那些对象。然而，有关其他感官所针对的、从审美角度看使人快乐的形式安排的例子也是存在的。破晓的鸟鸣声就为人们提供了一种富有魅力的、由各不相同的鸟儿歌唱组成的合唱。一片长满石楠属植物的荒野也可以给人们提供一系列相互之间形成对比的质地：柔软的草地，富有弹性的帚石楠，以及鲜嫩的欧洲蕨。有各种气味和味道参与其中，这不容易做形式组合的审美欣赏，因为任何一种这样的结合都有可能变成一种混合。

在我们对那些并不是艺术作品的人造对象所作出的审美反应中，对形式安排的审美欣赏也发挥某种重要作用：我们恰恰是把一个优雅的数学证明，或者一种优雅的电脑程序所具有的形式选择出来，并且从审美的角度加以认可的。一餐计划周密的膳食是由厨师在考虑到使各不相同的味道和风味保持平衡的情况下设计的；如果我们能够把我们对这些不同味道和风味的欣赏与我们对饱腹感的满足区别开来，那么，我们所进行的这种审美欣赏在某种程度上就是对不同的味道之结合和安排的欣赏。我们应当注意到的是，在我们转向欣赏那些人造对象的过程中，我们已经开始针对那些尽管不是

艺术作品，却成了被人们出于提供审美满足（aesthetic satisfaction）的目的而设计的对象了。计划这餐膳食的人在想，什么会取悦就餐者。数学家所考虑的是，那些有可能考虑其求证的人将会作出的反应。消费者或者观赏者判断一种安排是否可以从形式上使人得到满足；而创作者则试图引导这些人的反应。

就自然对象而言，虽然没有任何人引导我们在看、听或者感受自然时所使用的方式，但是，我们作为观看者却能够为自己提供指导。我们可以选择一个特殊的角度来观看一处风景，我们也可以走向一个可以使山峰的形状显得特别引人注目的观察位置。可以说，我们这样做的过程也就是我们“设计”这种风景的过程。我们在观看它，似乎它就是一幅为了接受我们的审视而设计的绘画。正像如果一个观察这处风景的人都没有，那么这处风景就没有任何表现性，使人得到形式满足。在这里，我们也同样需要对我们的审美欣赏的本性进行研究。

我们在上一章中曾经看到，形式主义作为一种一般的美学理论是极其含糊的。但是，恰恰是这种含糊不清有助于我们把它扩展到涵盖自然美的地步。自然美和艺术作品一样，都包含着许多各不相同的成份；而我们把这些成份当作形式来欣赏的过程，也就是我们欣赏它们的相互关系的过程。但是，正像就艺术而言，我们所欣赏的并不仅仅是各种形式关系，就大自然而言，情况也同样如此。例如，我们可以在并不考虑一片金黄色的麦田的色彩与其周围树木的绿色形成对照的情况下，纯粹由于这片麦田的鲜艳色彩而赞美它。我曾经说过，各种气味和味道实际上很容易混合，所以，我们不容易由于它们的形式安排而欣赏它们；但是，这并不意味着

我们不能从审美的角度欣赏它们。使松树的芬芳或者玫瑰的馨香从审美的角度让人感到快乐的，并不是它们的形式。此外，有些自然现象——巍峨、凸凹不平、参差不齐的山峰，隆隆滚过的雷声——也许恰恰是由于不具有任何形式而得到人们的欣赏。我在上一章中曾经提到，康德曾经把美当作形式来说明。康德还对美和崇高进行了区分，并且用崇高来确切说明这样一些自然现象——这些自然现象虽然缺乏秩序和整齐匀称，但是却恰恰因此而得到了人们的欣赏。[2]

我们到此为止所考虑的各种艺术理论没有一种能够令人完全满意。没有一种艺术理论能够达到涵盖对艺术作品的审美欣赏以外，还能够令人满意地涵盖对自然对象和人工制品的全部审美欣赏的程度——即使形式主义也是如此。看来，我们越来越需要对审美欣赏本身进行研究了。在我们开始进行这样一种研究之前，我们还应当考虑另一种可能性。莫非我们从审美角度欣赏的所有各种不同的对象都具有某种难以捉摸的性质，而这种性质可以说明我们为什么对这些对象感兴趣吗？从某种程度上说，这也许是一种比我们迄今为止讨论过的任何一种答案都简单得多的答案。人们也许会说，这些对象的确并不是都表现其他某种东西，它们并不都是表现性的，它们并不都是由于其形式特征而得到人们的欣赏，但是，它们却全都具有一种至关重要的性质，而这种性质就可以引发人们的审美方面的赞美。虽然英语中没有一个术语可以令人满意地表达这种性质，但是，只要我们记住它是一种可以在男人、美酒，甚至母牛，以及可以在风景、女人、骏马、鲜花、戏剧、小说、协奏曲、绘画、建筑、歌曲中找到的性质，我们就可以把它叫作"美"。也许我们不应当把时间花在研究再现、表现以及形式上，而是应当不断提出下面

这个简单的问题：美是什么？

我将考虑人们针对这个问题提出的四种答案：即美是一种单纯的、无法进一步界定的性质；美也许可以根据其他更加特殊的审美属性——诸如优美、优雅以及雅致（dainti-ness）——来界定；美也许可以根据其他非审美属性来界定；以及最后，如果我们判断某种东西是美的，只有通过考察我们所作出的是哪一种判断，我们才能回答这个问题。

首先，我们也许可以通过宣称，美是一种无法根据其他任何东西来进一步界定的单纯性质，以此来回答这种对美进行界定的要求。我们通过直觉来认识美，此外就几乎没有什么可说的了。[3] 实际上，这样一种回答是拒绝进行进一步的讨论。它将会使人们对美所持的各种不同见解变得无法解释，因为如果我发现洛蒙德湖周围的群山是美的，而它们却根本没有给你留下任何印象，那么，我对美的直觉就完全是与你对美的直觉相反的，为什么我的直觉比你的直觉更值得信赖呢？各种可以比较的审美判断也将建立在直觉之上，因而为这些判断提供理由的任何一种尝试都将变得毫无意义。如果我们需要做的一切只不过是仔细端详艾丽丝和芭芭拉，并且以我们的直觉为准，那么，我们为什么还要努力说明那使艾丽丝比芭芭拉更美的东西呢？然而，我们确实在进行有关各种美学问题的讨论，我们确实在审美方面作出各种比较，而且我们也确实为我们的审美判断提供种种理由。所谓美是一种单纯的、无法界定的、只能通过直觉来认识的性质这样一种主张，无法说明我们对审美对象的反应所具有的这些特征。

对于说英语的人们来说，第二种回答——即美也许可以根据其他更加特殊的审美属性，诸如优美、优雅以及雅致，

来界定——是颇有吸引力的。如果我们不迫使"美"这个语词以及它的形容词形式"美的"表示它们通常在我们的语言中所不表示的意思，那么，我们为什么不转而诉诸由美学术语构成的整个语族，并且说我们从审美角度欣赏的各种对象至少都具有由这个语族的术语表示的特征之一呢？然而，这个语族所具有的麻烦在于，它是一个非常宽泛的、具有许许多多边缘成员的语族。严格确定它应当包含哪些术语，比确定应当邀请一个大家族的哪些成员参加一个婚礼招待会要困难得多。在这两种情况下，存在的问题是一样的：我们应当把这条界线划在哪里呢？"优美的"、"优雅的"、"雅致的"就像"宁静的"和"威严的"一样，都应当被包含在内，那么，对于"丰富多彩的"、"纤细的"、"娇小的"以及"光滑的"又怎么办呢？

也许可以把美学术语本身分成不同的几组。某些美学术语表示人们时常称之为事物的"突现"（emergent）性质的性质——诸如雅致或者优美，它们从形状、大小或者色彩的其他性质中表现出来，并且依赖这些性质。一个体积非常大的事物或者一个身材非常魁梧的人不可能是雅致的，一个体积小的事物或者一个身材矮小的人则不可能是威严的，而且只有那些能够进行某种运动的事物或者人才可能是优美的。这种依赖本身是难以界定的。要详细说明人们认为某种事物是雅致的、威严的或者优美的所必须全部满足的必要条件和充分条件，是根本不可能的。我们不得不求助于这样描述某种事物，诸如"雅致的人通常是身材矮小、端庄整洁的"，并且提出具体的例子。另一些美学术语，诸如"平衡的"或者"比例匀称的"，则表示对象形式方面的性质。再有一些美学术语，诸如"宁静"或者"忧郁"，表示表情方面的性

质。还有一些美学术语，诸如"娇媚的"或者"可笑的"，则表示直接在我们的心灵中激发各种感情的性质。

如果我们说应当根据更加特殊的种种审美属性来界定美，那么，我们就会面对一个由各种不同的性质组成的、非常广阔的领域。语言是灵活的，各种新的词语，或者说现存词语的新的用法都在持续不断地出现，所以，可以用来表示特殊的审美属性的术语的范围可能是无限的。这些更加特殊的性质本身也需要人们进行界定。尤其是，我们不清楚它们究竟是如何与那些导致它们出现的性质联系起来的——例如，我们并不清楚雅致是如何与小和端庄整洁联系起来的。也许端庄整洁本身就可以被认为是一种审美属性。那么，我们又如何来界定它呢？在把"美"这个术语转换成一个语族的过程中，我们把一个问题转换成了一个由相互联系、犬牙交错的种种问题构成的家族。[4]

正像我们并不清楚特殊的审美属性是如何与导致它们出现的审美属性和非审美性质联系起来的——例如，我们并不清楚雅致是如何与小和端庄整洁联系起来的——那样，我们也不清楚美是如何与那些非审美性质——我们可能就是试图根据这些性质来界定美的——联系起来的。以这里所说的第三种方式界定美的尝试从一开始就表明其面临着两种问题。让我们以一种多年以来一直流行的界定作为具体例证，这种界定认为美就是存在于一个整体的各部分中的对称[5]。首先，我们不能把美仅仅等同于各个部分的对称。在说一个从对称的角度看合乎比例的对象是"美的"的过程中，我们所做的并不仅仅是描述它。在"从对称的角度看合乎比例"这种合乎实际的描述和"美的"这样一种审美评价之间，存在着某种间隙。这种间隙被第二种问题以另一种方式揭示了出来。

我们是不是能说，所有那些各组成部分形成了对称的物质都是美的，而且只有这样的物质才是美的呢？一座山脉也许并不具有对称性，然而，人们却可以从审美的角度赞美它。即使单纯的色彩不具有可以从对称的角度来安排的组成部分，它们也可以是美的。另一方面，一个完全匀称的样式在一个图案中不断地重复也会枯燥乏味，而不会是美的。人们根据特定的非审美性质来界定美的尝试总是遇到各种反例的挑战；已经提出的各种界定总是既由于无法包含美的各种例证而过于狭隘，又由于无法排除那些具有相关的非审美性质、因而并不是美的例证而过于宽泛。

认为艺术就是再现，艺术就是表现，以及艺术就是形式的各种理论，都可以看作是为了界定美，根据非审美性质所作出的尝试。的确，把美界定为各个组成部分的对称就是形式主义的一种观点。我们已经看到，所有这些理论都恰恰是在没有正确地从审美角度既通过艺术，又通过自然界，欣赏事物的多样性方面失败了。我们还曾经看到，即使就那些再现性艺术作品，表现性艺术作品，或者从形式角度得到过安排的艺术作品而言，从审美角度得到人们的赞美和重视的也并不总是这些性质。我们并不仅仅因为再现性绘画，在再现方面达到的准确性而赞美它们；如果我们这样做，那么，那些立体感强因而逼真的绘画就将是最美的艺术作品了。在把一幅绘画当作美的艺术作品来赞美的过程中，我们所做的并不仅仅是认识它在再现方面所达到的准确性。

现在，我们已经考虑了我们在前面提到的四种界定美的方式之中的三种。所有这三种界定方式之所以都失败了，是因为它们都无法对审美欣赏的本性、对审美判断与纯粹描述性判断之间的关系作出令人满意的说明，是因为它们无法说

明，我们怎样才能为我们的审美判断提出种种理由，怎样才能在审美方面作出各种比较怎样才能作出解决审美方面的不同意见的尝试。看来，只有这第四种研究方式——它所考虑的是，当我们在判断某种东西是美的时候，我们作出的是哪一种判断——是有益的。这样，要揭示美的本性的尝试就把我们引导到与我们以前的讨论所遵循的方向相同的方向上来了，因而，我们现在必须研究审美欣赏和审美判断的本质内容。

审美欣赏是一个复杂问题，它既包含感情因素，也包含理智因素。在这一章里，我已经提到过审美享受、审美方面的赞美和赞成、审美欣赏、审美反应以及审美判断。对审美欣赏加以说明，应当充分强调感情成份在我们对艺术作品和自然美的反应中所发挥的作用。虽然人们时常把这种感情成份称为“审美愉悦”，但是，它却可以在以最平淡的形式存在的快乐和狂喜（rapturous enthusiasm）之间变动。我们不应当忘记，否定性的审美反应也是存在的。艺术作品和其他审美对象也可以是丑的，而不是美的，并且能够在各种各样的程度上激发出与快乐相反的反应——从轻微的令人讨厌到极端的令人厌恶。审美愉悦是通过欣赏者要使这种经验继续下去，或者重复这种经验的欲望表现出来的。我们想在这一点上停下来，以便观看这处风景，我们想重游各处风景，或者重读我们曾经享受过的书籍。相应地，与审美愉悦相反的反应是通过一种要脱离那令人不舒服的对象的欲望表现出来的。我们不仅想使一种令人感到快乐的审美经验继续下去，或者使这种经验得到重复，而且还认为这样做本身就是某种目的。我们之所以说我们正在观看这处风景或者正在阅读这本书，恰恰是因为这样做能够使我们感到快乐。在味觉方面

具有审美经验的美食家是为了享受烤大马哈鱼的味道，而不是为了他自己解饿，才享受烤大马哈鱼的味道的。

必须把审美愉悦以及与之相反的感情，与表现性艺术作品和自然对象可能在我们心灵中激发出来的其他感情——诸如悲哀、愤怒、爱恋或者乐趣这样一些五花八门的感情——区别开来。也许一出悲剧会在观赏者的心灵中激发出怜悯和恐惧，但是，他们却可以在观看它的过程中获得快乐。人们时常所说的被以一种特殊的、超脱的、"审美的"方式激发出来的感情，正是这些其他的感情。

对审美欣赏的令人满意的说明必须既说明审美愉悦，又说明审美超脱（aesthetic detachment）。同时，它还必须为审美反应中存在的理智成份找到立足之地。当我们判断某种东西是美的，或者赞成它的各种审美属性时，其中便包含着理智的评价。如果实际情况不是这样，那么，我们就根本无法为我们的审美判断提供种种理由，而且美学上的各种不同见解也就永远无法解释了。

康德在其《审美判断力批判》一书中曾经提出过对审美欣赏的根本性说明。虽然康德对审美判断力的专门集中论述也许表明了一种纯粹理智性的研究方式，但是，他的说明确实为审美反应中存在的感情成份留出了某种立足之地。康德在一种宽泛的意义上使用"审美判断力"这个术语，它既包括他称之为"趣味判断"的判断力。也包括有关令人愉快或者使人快乐的事物的判断力。康德所谓趣味判断指的是狭义的审美判断，我们一直是在这种意义上使用"审美判断"这个术语的。在康德看来，与趣味判断有关的首要例子便是"这是美的"。

康德通过把处于他所说的宽泛意义上的审美判断与向我

们提供知识的认识判断或者逻辑判断区别开来，来开始他的讨论。与我们通过一种诸如“这是红的”这样的认识判断，把“红”这个概念运用到处于我们面前，我们正在感知的对象上去不同，审美判断并不把任何一个概念运用到这个对象上去，而是解释作出这种判断的人正在怎样对这个对象作出反应。之后，康德继续在审美判断的范围内部把趣味判断和有关令人愉快的事物的判断区别开来。有关令人愉快的事物的判断涉及的是单纯满足感官享受的事物，例如，我们非常想吃的味道鲜美的食品。另一方面，各种趣味判断却都是非功利的。康德这样说，既不是指这些判断都是没有偏见或者公正无私的，也不是指我们会发现它们的对象都是无聊和让人讨厌的。他的意思是说，这些判断都不是由我们对这种对象的任何需要或者欲望决定的。正像他所指出的那样，我们对“这个对象的真实存在”没有任何兴趣；我们并不想利用它去达到某种进一步的目的，而是只希望按照它向我们显现的样子静观它。

然而，康德并不认为我们在判断一个对象是美的过程中所做的仅仅是表达我们的主观反应，因为他指出，各种趣味判断都声称具有普遍有效性。换句话说，当我们说“这是美的”时候，我们是在声称其他人也会同意我们的判断；如果我们所说的只不过是“我喜欢这个”，那么，我们就不会作出这样一种声称了。我们无法声称其他人也会像我们所做的那样，把同一个概念运用到这个对象上去，因为根据康德的观点，我们在这里根本没有运用一个概念。我们所声称的是，其他人也会像我们所做的那样，作出对这个对象的同一种反应。

这种对具有普遍有效性的声称所涉及的是作出这种判断

的主体，而不是被判断的对象。康德并不是说存在着一些规则，它们可以决定什么时候说一个对象美是恰当的。相反，他所坚持认为的是，趣味判断都是单称的，也就是说，它们只判断一个特定的对象，而且它们只判断这个对象本身，而不是把它当作其种类的一个例子来判断。假如我在一座花园里走近一株光彩照人的红色郁金香花，它刚刚开放，花瓣以各种光滑曲线的形式聚在一起。如果我判断这株郁金香是美的，那么，我所隐含的意思便是其他人也会同意我的判断；但是，我并没有对一般的郁金香花作出任何声称。我并没有运用任何一种规定所有光彩照人的、具有光滑曲线的花瓣的、红色的郁金香花都是美的规则。我的判断的依据是这株特定的郁金香花在这个时刻如何打动我。

康德还引入了对自由的美和依赖的美的区别。我们通过一种严格的所谓趣味判断，把一个对象当作自由的美的一个例子来判断。如果我们认为一个对象是一个出色的、有关某种类的例子，那么，这种判断就不是纯粹的趣味判断——就这种判断而言，这个对象被当成依赖的美的一个例子来判断了。因此，我们也许会把一只被单独考虑的、可爱的波斯猫当作自由的美的一个例子来赞美，但是，如果我们把这只猫与其他的猫进行比较，并且在纯种猫展示会上给予它最高奖，那么，我们就是把它当作依赖的美的一个例子来对待了。

康德首先把审美判断与逻辑判断进行一般的对比，之后又把趣味判断与我们在对这个对象感兴趣时所作出的判断进行特殊的对比，以一种否定的方式来提出和分析说明趣味判断所特有的特征。他的有关我们说明从审美角度加以判断的对象的反应，也同样与他所提出的有关我们开始认识事物的

说明形成了潜在的对比。根据康德的认识理论，感性认识向我们提供的只是一团混乱的感觉材料。这些感觉材料是由想象力和知性来组织的，后者根据各种概念把它们组织到一起。当我把这株郁金香花当作一株郁金香花，并且当作红色的时候，所发生的就是这种情况。然而，当我把这株郁金香花当作美的事物来看待的时候，想象力和知性却处于"自由活动"（free play）状态——我在静观这株郁金香花的过程中并没有把它归纳到某个概念的含义之中。但是，"想象力和知性的自由活动"究竟是什么意思并不很清楚。在这里，康德是在努力描述某种心理活动——虽然这种心理活动不是认识活动，但是却包含着作出判断的能力，尽管这些判断是一种特殊的判断。根据康德的观点，我们就从这种"想象力和知性的自由活动"中获得快乐；在他看来，这种快乐就是审美愉悦。由于只要认识从根本上说是可以交流的，任何一个人就必定具有同样的、与想象力和知性有关的认识能力，所以，任何一个人都能够进行这种"自由活动"，因而能够感受审美愉悦。

康德认为，当我们判断一个对象是自由的美的，我们仅仅是在判断它的形式，因为我们既没有把某个概念运用于它，也对它的存在不感兴趣。我们从审美的角度认为令人满意的那些形式似乎具有某种合目的性或者终极性（finality）——也就是说，它们被组织得似乎已经实现了某种既存的目的。郁金香花的种种光滑曲线似乎就是根据设计适当地组织在一起的。但是，这是一种"无目的的合目的性"或者"没有终点的终极性"。[6]这些呈现曲线形的花瓣形成的光滑而适当的图案，不为任何显而易见的目的或者意图服务。即使结果证明某种意图曾经存在过，我们在从审美角度判断这

株郁金香花的时候也不会关注这种意图，因为我们通过这样一种判断，集中注意的是这株郁金香花的外观，而不是其他任何东西。然而，就依赖的美而言，我们确实把某种概念运用于这个对象，并且在这样做的过程中把这个对象当作实现某个进一步的目的的手段来对待。如果我们在纯种猫展示会上把最高奖授予这只可爱的波斯猫，那么，我们是在心灵中用作为一个物种的波斯猫的完美标准来判断它。这种完美标准是在决定一只波斯猫应当是什么样子的意义上，这便是某种目的。如果我们所考虑的是我们面前这只波斯猫在何种程度上符合这种理想，那么，我们就不是在纯粹审美的意义上判断这只波斯猫了。

康德对作为形式的美的说明，对我们可以把什么事物视为审美欣赏的对象作了种种极其严格的限制。我们也许可以把他对“自由的”美和“依赖的”美的区分，以及他对崇高的讨论，看作是他为了缓和这些限制而作出的尝试。即使把他对“想象力和知性的自由活动”的论述与他的认识理论联系起来，他这种论述也是令人莫名其妙的、含糊不清的[7]。不过，他对审美判断的逻辑特征所作的说明，却把它那些引人注目的特征成功地突出表现出来了。这些特征都需要作进一步的考察。现在，我打算依次考虑审美判断的非功利性，它们对自身具有普遍有效性的声称，以及它们的单称性。

所谓审美判断是非功利的，是18世纪普遍流行的一种观念[8]，但是，恰恰是康德对这种观念的运用一直影响着后来的美学理论。叔本华（Schopenhauer）赋予了这个观念异乎寻常的重要意义——他认为，在审美经验中，我们以一种纯粹的、超脱的、既摆脱了意志的各种要求、又摆脱了我们个人的人格之种种束缚的方式静观对象。叔本华与康德不

同，他认为，这种静观确实向我们提供某种特殊的知识，即有关叔本华称之为“柏拉图的理念”，有关从特殊中感知普遍的知识[9]。

叔本华是根据其形而上学体系来表达他的观点的。爱德华·布洛①的“心理距离”理论也提出了相似的观点，但是，后者的基础却是心理学的，而不是形而上学的。布洛主张，为了能够从审美角度欣赏对象，我们使自己与我们对这些对象的所有实际关注保持距离。他以在海上经历一场大雾为例，来具体说明这种观念。大雾对每一种事物的外观和声音都会产生某种奇特的影响，只有当我们使自己与我们对船即将面临的灾难的恐惧，或者与航海者对如何在这些情况下最出色地航行的实际关注保持距离时，我们才能够欣赏这场大雾。之后，布洛便着手把这种理论更加具体地运用于研究艺术作品，特别是运用于研究戏剧。如果我们想恰如其分地体会一出戏，保持某种程度的距离是不可或缺的。如果我们从个人角度过多地介入舞台上正在得到表现的事件，审美欣赏就会失败：被妒火烧得无法自已的人是无法最充分地欣赏奥瑟罗的。另一方面，如果我们使自己保持的距离过大，对象就会使我们完全处于漠不关心的冷漠状态——就像我们在观看传奇剧②时，我们根本不觉得与剧中人物同呼吸、共命运所出现的情况那样。[10]

直到现在，认为审美态度最引人注目的标志之一是超脱、距离或者非功利性，认为我们在从审美角度静观某个事

① 布洛（Edward Bullough，1880—1934 年）：英国著名文学家、心理学美学家，著有《作为一种艺术要素和美学原理的“心理距离”》等。

② 传奇剧（melodrama）：也称“情节剧”，是欧洲于 18 世纪末至 19 世纪中叶流行的剧种，以夸张离奇手法表现抽象的善恶斗争和惩恶扬善。

物的过程中摆脱了我们对这个对象的所有实际关注，仍然是非常流行的观念。虽然这样一种观念确实抓住了审美经验所具有的一个为人们所熟悉的特征，然而，要想以这些术语对审美态度作出明确的说明仍然是很困难的。无论我们是否谈论超脱、距离或者非功利性，我们所提供的界定都是否定的——我们指出审美态度不是什么——它不是道德态度，不是经济态度、不是实践态度、等等。如果我们问“既然它不是这些，那么它究竟是什么呢?”对此，绝大多数作家提供的唯一明确的说明是心理学方面的。康德用具有神秘色彩的术语谈论“想象力和知性的自由活动”；叔本华则把他自己的形而上学解释强加到这种心理体验之上，根据理智使自身摆脱意志的种种要求的过程来描述审美态度；布洛则在假定我们全都可以从内省的角度认识到使我们自己与对象保持距离究竟是什么样子的情况下，向我们提供了一些具有启发性的例子，而不是任何一种经过详细展开的分析。

波兰思想家罗曼·英伽登① 曾经提出过一种非常复杂的、深奥微妙的心理学说明；作为现象学家，他试图尽可能精确地描述经验所包含的各种内容。英伽登宣称他发现了审美经验中存在的一系列阶段。对象是逐渐与我们对它的实际关注拉开距离的，而我们在这种拉开距离的过程中所体验的并不是一种感情反应，而是在三个不同阶段上逐渐体验三种感情反应。虽然英伽登承认并不是所有各种审美经验都经历他所指出的所有这三个阶段，但是，他却几乎没有提出能够使怀疑者确信的、确实有某种审美经验就是这样的论断。

---

① 英伽登（Roman Ingarden，1893—1970 年），波兰现象学美学家，著有《文学的艺术作品》、《对文学艺术作品的认识》等。

这些内省心理学方面的说明总是容易受到下列主张的责难，即我们自己的经验并不是那样的。如果我说我从来不曾具有过英伽登所描述的这种经验，而且也不知道这种经验究竟是什么样子，那么，有谁能够反驳我呢？

为了系统论述一种理由对审美态度的更充分的说明，我们必须更细致地考虑使我们在这里谈论超脱或者非功利性的究竟是什么。使我们如此谈论的原因是，在审美欣赏中，我们的感情是以一种特殊的方式被激发出来的。人们为了对这种方式进行某种说明而作出的尝试，则导致了存在于对审美态度的种种描述之中的令人不满的心理学成份。我在第三章的最后曾经提出，在感受一种感情时所使用的、适合于艺术的超脱方式，也许就是在想象一种感情时所使用的特殊方式。我们现在可以稍微进一步地论述一下这个观点了。人们应当注意到的是，我们无论面对我们从审美角度静观的哪一种对象——无论是面对具有表现性的自然对象，还是面对艺术作品，我们都可以进行这种想象。让我们通过使用一种对比，来更加清楚地说明这里所讨论的，这种特殊的想象一种感情。当我们做白日梦时，当我们在我们自己的心灵中想象各种场面和人物，并且想象我们对它（他）们所作出的反应时，我们也是在想象感受各种感情的过程。但是，这种想象与审美经验中包含的想象有所不同。白日梦是自由自在、随心所欲的，但是，对一个艺术作品的反应却不是这样。正像我们在第三章中所看到的那样，就文学和再现性绘画而言，被再现的事物将会限制欣赏者所作出的适当的感情反应的范围。就音乐而言，诸如《葬礼进行曲》这样的标题便会引导我们的反应；而且，即使这样的标题不存在，作品的各种形式特征也会对我们那适当的感情反应施加某些限制。正像我

在第三章中所谈到的那样，也许会有人对我们是应当把莫扎特的《单簧管协奏曲》描述成“兴高彩烈的”，还是应当描述成“宁静的快乐”持不同意见，但是，我们显然既不能合情合理地把它描述成“使人悲哀的”，也不能把它描述成“令人苦恼的”。即使我们对一个艺术作品的感情反应不是完全由这个艺术作品决定的，也在某种程度上受到它的控制。

虽然就自然界中存在的各种表现性属性而言，由于我们作为观赏者具有更多的选择我们的注意对象的自由，因而对象在这里进行控制的程度比较低，但是，这些属性的控制作用也几乎同样是存在的。假如有两个人正在观看一处由农场，经过某种耕作的土地，以及绵延起伏的山丘构成的风景。也许其中的一个人认为它是平静的，而另一个人则宣称它表现了一个热闹繁忙的场面。对于前一个观赏者来说，这种场面也许使他想象到了对平静安宁的感受，而后一个观赏者则可能想象到与充满活力的行动和效率同时存在的种种感情。这两个观赏者都集中注意这处风景的同一些特征是根本不可能的。前一个观赏者也许观看的是山丘的形状以及青葱的草木的柔和阴影，而后一个观赏者的视线则可能被为生计而奔忙的农场工人们吸引住了。这处风景的不同侧面将会在他们的心灵中激发出不同的感情。虽然就艺术作品而言，这种情况也有可能出现——例如，当人们观看一幅有关这种场面的绘画时就可能出现这种情况，但是，这种情况之所以不常见，恰恰是因为艺术家通过选择对象那些应当突出表现的特征，可以更加严密地控制我们观看或者倾听其艺术作品的方式，更加严密地控制我们对它作出反应的方式。

因此，以适合于审美静观的超脱方式感受一种感情，就是一种特殊的想象一种感情的过程。它与其他想象过程的不

同之处在于，我们所想象的感情在某种程度上是由我们所静观的对象控制的。虽然我们的想象被赋予了某种自由，但是却未被赋予全部自由。这种超脱所以出现，是因为我们知道这些感情都不是“实实在在的”。它们并不促使我们去采取行动。如果我们考虑一下，我们从审美角度面对对象时所进行的行为的方式，我们就可以更加清楚地认识到这一点。我们把它们当作适当的对象来看、听、尝、闻、触摸和感受，但是，引人注目的是我们并不去做的事情。我们并不采取行动去救助那个即将被杀害的剧中人，我们并不试图与雕像握手，也不试图进入到画面之中。在海上从审美角度静观这场大雾的人很可能会激怒那些正在努力驾船航行的航海者，因为他只是站在那里赞美这场大雾而不做其他任何事情。虽然以这种方式从否定的角度描述“审美行为”的特征更容易一些，但是，我们也可以根据我们出于对象本身的原因而对对象的密切注意，从肯定的角度描述这种行为的特征。[12]如果有人要求我们说明我们对这些对象的兴趣，那么，我们就会坦率地去注意它们的特征。如果有人问我“你为什么观看那株郁金香花?”那么，我就会说诸如“因为它那可爱的色彩和形状优美的花瓣”。我也有可能花费比平常更长的时间观看这株郁金香花，并且以后还会再回来观看它。我在前面曾经说过，想要使这种经验继续下去，或者重复这种经验的欲望，是对审美愉悦的一种表现；因此，我也许会针对“你为什么观看那株郁金香花?”这个问题提出另一种回答，即“因为这样做可以使我感到快乐。”我们为了那些能够使我们感到快乐的事情本身而做那些事情。这一点本身并不足以使我们把审美愉悦从其他各种快乐之中区分出来。虽然我可以出于打网球本身的原因，并不是为了赢球而享受打网球的乐

趣，但是，这并不意味着打网球就是一种审美活动。这也是说明非功利性的行为本身不足以使审美活动与其他活动区别开来的另一种方式。所有审美活动都是非功利性的，但是，并不是所有非功利性的活动都是审美活动。

我们既可以根据一种特殊的行为——出于对象本身的原因而注意对象——来描述审美态度的特征，也可以根据一种独特的感情反应——想象那些适合于被静观对象的感情——来描述审美态度的特征。但是，审美欣赏所包含的并不只是对事物采取一种审美态度。例如，当我们去看一出戏的时候，我们所做的并不只是以适当的方式注意这出戏并且作出反应。我们还想分享我们的反应。我们还想和其他人讨论这出戏，并且对它作出各种判断。过多地集中注意审美态度，就会使审美欣赏中包含的理智成份变得含糊不清。现在，我们必须回到这些理智成份上来，考虑一下，审美判断有关其本身具有普遍有效性的声称。

康德认为，这种对具有普遍有效性的声称是趣味判断和对使人愉悦判断之间存在的至关重要的区别之一（他认为，另一种区别是趣味判断所具有的非功利本性）。就这一点而言，他当然是对的。审美欣赏所包含的并不只是对个人偏爱的表达。如果实际情况不是这样，那么，审美方面的争论就不仅是无法解释的，而且是毫无意义的。试图使认为塞缪尔·贝克特① 的剧作令人厌烦的人相信《等待戈多》是一出优秀的戏，与试图使那些不喜欢奶蛋糕的人相信只要他们更充分地理解它、他们就可以享受它一样，都是没有意义的。

---

① 贝克特（Samuel Beckett，1906—1989 年）：爱尔兰戏剧家、小说家，曾获 1969 年度诺贝尔文学奖，代表作有《等待戈多》、《马洛伊》等。

与“这是红的”这样一些运用某种概念，表示人们一致同意的证明标准的判断不同，就趣味判断而言，这样一些标准是不存在的；因为根据康德的观点，我们是在宣称其他人也将具有同样的、针对这个对象的反应。实际上，我们虽然无法确信任何一个人都会同意我们的判断，但是，我们却以一种声称他们都应当同意我们的判断的方式表达我们的判断。我认为，这种观点也是正确的。审美方面的争论与人们针对一个自然对象或者一个艺术作品作出的反应有关，而与这种事物具有的各种客观特征无关。假定你并不像我所认为的那样，认为花园里刚刚开放的这株红色郁金香花是美的。如果我试图说服你同意我的观点，那么，我就很可能使你注意这株郁金香花的各种特征——花瓣的光泽、曲线的光滑，等等；但是，我是为了使你惊呼“啊，是的！我现在认为它是美的了”，才会这样做。我所希望的是你像我作出反应那样作出反应；如果你说“是的，很美”，并且带着不感兴趣的神情离开，那么，我是不会满意的。同样，如果你阅读论述贝克特的各种著作，以一种不冷不热的口气同意说《等待戈多》归根结底是一出优秀的戏，然而当我带你去看这出戏时，你却不感兴趣地拖拖拉拉，我也不会满意。作为想象和理解的自由活动，我们不必接受康德对美的反应的判断，从而接受他们观点，判断什么东西是美的。我们声称别人可以作出与我们的同样的反应，而不是规定那件东西是什么样子的。

这和趣味判断所具有的单称本性也有关系。我所写的、用的、传给他人的对郁金香之美的认识是无规则的。重要的是有关这株特定的郁金香花的经验。除非你进入这座花园并且为了你自己而观看这株郁金香，否则，你就无法和我持相

同的观点。你无法仅仅通过回忆你在过去曾经看到过的其他郁金香就断定这株郁金香美不美。康德在其《审美判断力批判》的第33节中明确地提出过这种观点，这一节的第一句话就是："对于决定趣味判断来说，无论何种证据都是毫无用处的。"

如果考虑到，我们时常觉得那些引人注目的审美对象把自己强加到我们的注意力上，我们也可以从一个不同的角度来看，个人的审美经验是同样重要的。这株美丽的郁金香从其他郁金香花中脱颖而出，它吸引了我的视线，使我停下来观看它。[13]然而，并不是所有审美经验都是这样。特别是就艺术作品这样的复杂对象而言，我们很可能必须学习与这个对象以及与如何观看它有关的大量知识。如果我们在习惯于传统戏剧的众多人物和具有更多重大事件之情节的情况下开始观看《等待戈多》，那么，它看上去就似乎是枯燥乏味的。我们必须理解贝克特对各种传统戏剧惯例的颠覆，必须学习注意他对语言的运用，以及他对一种非常缺乏戏剧性的情境的开发和利用。所有这一切本身并不会使这出戏对我们产生吸引力。它们所能够发挥的作用是帮助我们逐渐形成我们个人对它的反应。因此，用通俗的话来说，这出戏终究有一天会引起我们的注意。也许只是一个个别的片断，也许是整个场面突然深深地触动了我们，因而我们终于能够开始恰如其分地欣赏这出戏了。被这出戏"所吸引"只不过是审美欣赏的开端，而不是审美欣赏的全部，但是，除非我们"被吸引住了"，否则，我们根本就不会具有某种审美经验。到这个关节点为止，我们只不过是在不断积累一点一滴的知识。

如果个人经验这么重要，那么，声称审美判断具有普遍有效性还有什么用处呢？对于康德来说，这种观点是声称其

他人也会像我们所做的那样对一个既定对象作出反应。然而，如果趣味判断都是单称判断，并且只涉及由它自身表示的一个对象，那么，我们就难以理解我们怎样才能为这些判断辩护了。如果我无法诉诸有关一般的郁金香花，或者一般的戏剧的任何证据，那么，我怎么能够改变你对一株郁金香花或者一出戏所作出的反应呢？也许审美方面的争论并不是毫无意义的，但是，假如"决定这种判断的各种证据"都不存在，我们怎样才能了结这些争论呢？虽然康德对审美方面的争论如何产生作出过为数不多的论述，并且暗示过怎样才能使它们得到了结，但是，他对人们怎样才能证明一种审美判断是有理有据的，或者对人们怎样才能比较各种审美判断，几乎没有作出任何论述。

康德所作出的暗示是，审美方面的争论可以以两种方式之中的某一种方式出现。首先，实际情况也许是，参加争论的双方实际上所作出的都不是趣味判断。其中的一方也许错误地理解了他自己的反应，当他实际上只不过是在表达一种个人偏爱的时候，却认为他是在判断某个事物是美的。在这种情况下，他大概会在他的想象力和理解力并没有进行自由活动的时候，认为它们正在进行自由活动。虽然实际情况有可能是在这样一种情况下，正在犯这种错误的人的行为将会暴露他的错误，但是，这种观念从心理学方面来看却是难以理解的。例如，他虽然有可能称一个鲜桃是美的，但是，他然后便开始把它捡起来吃，从而表明他对它的判断并不是一种非功利的趣味判断，而只不过是一种对使人愉快的东西的判断。

对于康德来说，审美争论的第二种方式便更加有意义了。在《审美判断力批判》第十六节的最后，康德设想了这

样一种情况——在这里，两个人之所以进行争论，是因为其中的一个人把对象当作自由的美的一个例子来判断，也就是说，他所作出的是一个严格的所谓趣味判断，而另一个人则把这个对象当作依赖的美的一个例子来判断，也就是说，他所考虑的是它在何种程度上可以成为一个有关其种类的完美的例子。因此，我也许会判断我的红色郁金香花是美的，而你则有可能认为它作为郁金香花的一个标本还不够高，所以它并不是美的。我们之间存在的差异在于，我们对这株郁金香花之美的评价的认识与有关的郁金香花的特征是不同的。为了使你同意说这株郁金香花是美的，我就必须说服你在不考虑它的高度不够的情况下观看它，去集中注意使我形成我的经验，作出我的判断的那些色彩和形状方面的特征[14]。

就哪些特征与审美评价有关，或者，它们怎样才能在“各种证据”都不存在的情况下提供某种正当的理由而言，这些存在于康德美学理论之中的暗示并没有给我们提供多少线索。康德对无目的的合目的性的论述是相当含糊的，而且无论如何都是与有关一个对象之形式的判断联系在一起的。正像康德本人所部分地认识到的那样，不仅形式是美的，而且并不是所有趣味判断都是有关美的判断。此外，康德的趣味判断似乎并没有为不同程度的美留下存在的余地。难道两株郁金香不可以都是有关自由的美的，而且其中的一株比另一株更美吗？在判断更加复杂的对象和各种艺术作品的过程中，我们更有可能在审美方面作出种种比较[15]。

康德有关审美判断的观点所没有回答的各种问题都是很重要的问题。在与艺术作品联系起来的过程中，关于怎样才可以使审美方面的争论得到了结的问题，关于怎样才可以证明审美判断有理有据的问题，以及关于怎样才能在审美方面

进行各种比较的问题，全都变成了特别尖锐的问题。有人为了对艺术作品提出批评而撰写卷帙浩繁的著作；专业评论家通过对艺术作品作出评价而维持生计；还有一些教师明确宣布可以教人们欣赏文学、音乐、绘画以及其他艺术。如果人们一致同意的美学标准并不存在，而且只有个人对个别艺术作品的体验才是重要的，那么，所有这些人不是都在浪费时光吗？虽然说审美判断声称其自身具有普遍有效性完全是无懈可击的，但是，怎样才能证明这种声称是有理有据的呢？这就是我们在下一章中必须面对的问题。

第六章　批评，解释，以及评价

我们已经看到，康德既坚持认为审美判断声称其自身具有普遍有效性，又坚持认为决定这些审美判断的证据并不存在。我所主张的是，他的这两种观点基本上都是正确的。康德的美学理论所缺少的是，对审美判断声称其自身具有普遍有效性是有理有据的，作出某种系统而详细的说明。我特别提到了康德所没有解决的三个问题：怎样才可以使审美方面的争论得到了结？怎样才可以证明审美判断是有理有据的？怎样才能在审美方面进行各种比较？如果我们拥有一种证明审美判断是有理有据的令人满意的说明，这种说明也就可以解释，我们怎样了结审美方面的争论，因为这些争论都是在对同一个对象作出不同的审美判断的人之间发生的。在审美方面进行的各种比较是一种特殊的审美判断，如果我们理解了怎样证明“艾丽丝是美的”是有根据的，那么，我们也就可以理解怎样证明“艾丽丝比芭芭拉更美”有根据了。因此，这三个问题中最主要的问题涉及到证明审美判断是有根据的，我的讨论也将集中涉及这个论题。我将提出对审美方面的争论的某种考虑，因为考察这些争论有助于阐明怎样证明审美判断是有根据的。

我曾经说过，康德的所有这三个问题在与艺术作品联系起来的过程中变得特别尖锐了。所以，我打算通过考虑人们对艺术作品提出的批评，对审美判断是有根据的证明加以讨论。与自然界的对象有关的审美判断，并不是建立在如此深奥微妙、如此复杂的批评体系之上的。虽然从本质上说，有关自然对象的审美判断和有关艺术作品的审美判断都以一种同

样的方式得到支持，而且我们在这一章的最后将会看到，对艺术作品的批评性欣赏呈现出很强的、对自然对象的审美欣赏的相似之处。然而，这里还出现了仅仅与各种艺术有关的更进一步的问题，我将在以后的各章中考虑这些问题。虽然我所必须论述的大部分观点都可以运用于对所有各种艺术的批评，但是，由于本书所特别关注的是与文学有关的美学，所以，我从现在开始将集中论述文学。

在这一章中，我将考虑我们可以提出的、所谓对一个艺术作品的批评性解释和评价是有理据的证明，是一种什么样的证明。我们将会看到，各种批评性论断所具有的本性都表明，对一个既定艺术作品的任何一种正确的解释和评价都是不存在的。在下一章中，我将考虑有可能对由各种可能存在的对一个艺术作品的解释和评价构成的领域加以限制的种种方式，特别是要考虑下列建议，即如果一种解释不考虑艺术家的意向，那么，它就是错误的。那些对文学作品加以解释的人，时常根据它们的意义进行谈论。在第八章中，我将讨论文学作品是否以及在何种意义上具有意义，讨论如果文学作品确实具有意义，它们是否也可以陈述真理。这些涉及将在第七章和第八章中得到讨论的意向和意义的问题，首先是与解释，而不是与评价联系在一起的。我将在最后一章中回过头来考虑评价，并且将考察我们是否可以，或者说是否应当纯粹从审美的方面来评价艺术作品。特别是我将考虑道德方面的各种考虑是否与评价艺术有关。我们必须先勾勒出有关艺术批评如何进行，以及评论家们在解释和评论艺术作品时如何作出论断的总的画面，然后再开始考虑那些将在第七章、第八章以及第九章中得到讨论的更加具体的问题。本章就将概括地勾勒这样一幅画面。

我们也许可以从更加细致地考察康德的下列陈述开始，即“对于决定趣味判断来说，无论何种证据都是毫无用处的”。[1] 这里隐含着一个存在于导致趣味判断的论断——无论这种论断可能是什么——和借助演绎推理，从前提中得出结论的逻辑论断之间的对比。假定我正在努力使你确信《等待戈多》是一出优秀的戏。我可能诉诸贝克特对语言的运用，诉诸他对一种情境的开发和利用，诉诸他对各种戏剧惯例的富有独创性的处理。然而，所有这些观点都无法迫使你得出《等待戈多》是一出优秀的戏的结论。你也许会接受我所说到的每一种事物，但是却仍然无法同意我对这出戏的称赞。

在这样一种情况下，你可能会提出下列反对意见，即《等待戈多》未能达到你希望一出优秀的戏所达到的某些标准。例如，也许你不仅会以这出戏中没有发生多少事件作为反对的理由，而且会以它在某种程度上不具有任何形式——既没有开端，也没有中间部分或者结尾——作为反对的理由。在这出戏开始之前，这出戏所描绘的情境就已经存在了，而且这种情境在这出戏结束以后还会继续存在下去。剧中的人物所说的某些话，两幕剧情在前后相继的几天里在同一个地点发生，以及第一幕中的某种表演在第二幕中的重复出现，都清楚地表明了这一点。特别是在这两幕剧情即将结束的时候，都有一个小男孩赶来告诉这两个正在等待的流浪汉——弗拉迪米尔(Vladimir)和埃斯特拉贡(Estragon)——戈多今天傍晚不会来了，但是明天会来。《等待戈多》所具有的这种结构，或者毋宁说这种缺少结构，部分地违反了来源于亚里士多德的，已经完全得到确立的下列原则，即一出戏应当具有一个开端，一个中间部分，以及一个结尾。[2] 为了克服你的反对意见，我将不得不争论说，这种标准就这出特定的戏而言并不重要。

使《等待戈多》成为一出优秀的戏的特征与使《俄狄浦斯王》成为一出优秀的戏的特征并不完全相同，而使《俄狄浦斯王》成为一出优秀的戏的特征也与使《李尔王》成为一出优秀的戏的特征不完全相同。我们所能够说的只不过是，我们时常（或者说通常）可以在优秀的戏剧那里找到的特征是存在的。一个由开端、中部以及结尾构成的清晰的结构就是这样一种特征，而表演在戏剧中出现则是与此相关的另一种特征。但是，有一些诸 如《等待戈多》这样的优秀戏剧并不具有这些特征，也有一些戏剧——诸如莎士比亚的《泰特斯·安德洛尼克斯》——虽然具有一个清晰的结构和大量的表演，但是却无法成为优秀的戏剧。对于一出成为优秀的戏来说，必要而且充分的条件是不存在的。而且，一出戏究竟是否具有一种诸如一个清晰的结构这样的特征，这本身就有可能成为一个争论不休的问题。诸如"清晰的结构"这样的术语并没有经过严格的界定，而且其本身已经具有了某些评价性的含义。如果我们认为《泰特斯·安德洛尼克斯》不是一出优秀的戏，而且我们期望优秀的戏剧都具有一个清晰的结构，那么，我们就很可能想争论说，这出戏虽然从表面上看具有结构的外观，但是，它的结构实际上并不严谨。[3]

我迄今为止一直主张的只不过是，对于使一出戏成为优秀的戏来说，既不存在必要而且充分的条件，也不存在被人们普遍同意的标准。而我们可以用来跨越不同的文学风格的标准就更不存在了。使《等待戈多》成为一出优秀的戏的东西，很可能既不同于使《米德尔马奇》①成为一部优秀小说的东

① 《米德尔马奇》(*Middlemarch*)：英国女作家乔治·艾略特所著的小说(1871—1872年)，该作品对英国中部地区的各社会阶层都作了细致的描述。

西，也不同于使《荒原》成为一部优秀诗歌的东西。我们所具有的从我们所熟悉的文学作品出发，推断我们所不熟悉的文学作品，根据来源于我们所熟悉的文学作品的标准，判断我们所不熟悉的文学作品的自然倾向，时常导致我们无法欣赏陌生的文学作品。也许我们之所以无法欣赏《等待戈多》，是因为我们期望它遵循那些来源于传统戏剧的标准。同样，我们之所以有可能无法欣赏《荒原》，是因为我们期望它遵循那些来源于浪漫主义诗歌的标准。为了能够开始欣赏这些作品，为了能够开始理解它们为什么从审美的角度来看是有价值的，我们必须学习根据适当的标准来判断它们。然而，如果与审美评价有关的、被人们一致同意的标准并不存在，我们就难以理解怎样才能做到这一点，就难以理解我们怎样才能知道哪些标准适当，哪些标准不合适了。

我们在这里又一次遇到了在第五章中遇到过的同一个问题，即不能根据非审美的性质来界定审美属性。我们在那里曾经看到，通过以诸如优美、优雅以及雅致这样一些更加特殊的审美属性来代替美的一般审美属性，并没有使这个问题得到解决。所以，在这里说一出优秀的戏时常（或者说通常）是一出具有一个清晰的结构的戏，也是毫无用处的；因为即使这样说是对的，我们在界定那构成一个精晰的结构的东西的过程中，也还是会遇到同一个问题。

要求评论家们按照演绎逻辑的方法，从人们一致同意的前提出发推导出某种结论的方式，以作出论断，只会导致徒劳无益地确定一些——任何一个具有独创性的艺术家都会马上将其打破的——文学规则。在文学史上常常出现这样的情况，每当人们把一种特定的文学风格的各种特征以编纂成法典的形式严格地确定下来的时候，就会有人创作出对这些规

则毫不在意的伟大的文学作品。在文艺复兴时期，亚里士多德在其《诗学》中提出的关于悲剧的长度应当尽可能与太阳运行一次所经历的时间相一致，既不多也不少的论述，被转化成了下列硬性要求，即一出戏的情节所持续的时间，应当与一次演出所占用的时间完全相同。[4] 莎士比亚的绝大多数戏剧——包括某些最伟大的戏剧——都没有遵守任何一种这样的规则。其他艺术门类也出现过同样的情况。一个艺术家可以利用的各种透视"法则"都是一些惯例，而不是判断绘画所必须依据的法规。如果贝多芬遵守那些已经确立的作曲"规则"，那么，他就不会以一个不协和和弦作为他的《第一交响曲》的开端了。我们不应当要求评论家根据人们普遍同意的标准证明各种批评性判断有根据，而是应当寻求一种不同的模型，后者将使我们更充分地理解评论家是怎样作出批评性论断的。我们必须先区分描述、解释以及评价这三种不同的批评活动，然后才能系统论述这样一种模型。

让我们再考虑一下我所想象的有关《等待戈多》的讨论，特别是我提到过的我的反对者会争论《等待戈多》不是一出优秀的戏所可能采取的方式。我其中一些是我的假想敌描述了这出戏的一些特征。例如，我曾经说过，在这出戏的两幕情节即将结束的时候，都有一个小男孩起来告诉这两个流浪汉，戈多今天傍晚不会来了，但是他明天会来。我向我的反对者提供的某些争论就在于解释。并没有人明确地告诉我们，这出戏所描绘的情境在这出戏开始之前就已经存在了，而且在这出戏结束以后还会继续存在下去。这也是一种根据我们已经描述过的这出戏之诸特征而作出的解释。实际上，对一部文学作品的批判性讨论根本不可能使自身仅仅局限于描述——如果它仅仅局限于描述，我们就不应当对它感

兴趣；而且，这种描述也是由评论家正在作出的解释支配的。评论家为了进行描述而挑选出来的特征，也支持他即将作出的解释。所以，就我对《等待戈多》所作的简短评论而言，我把有这个小男孩出场的重复出现的场面当作这出戏的特征而挑选出来——这种特征最明确地支持下列解释性观点，即这出戏所描绘的情境在这出戏开始之前就已经存在了，而且在这出戏结束以后还会继续存在下去。解释本身并不仅仅在一个层次上出现。当我说这出戏所描绘的情境在这出戏开始之前就已经存在了，而且在这出戏结束以后还会继续存在下去的时候，我是在解释《等待戈多》。当我把所谓这出戏缺少形式，既不具有开端和中间部分，也不具有结尾这样一种观点提供给我假想的反对者的时候，我也是在解释《等待戈多》。前一种层次较低的解释性陈述支持第二种更加一般的解释性陈述的方式，与我对有这个小男孩重复出现的场面的描述、支持我最初的解释性陈述的方式完全相同。由于描述和解释之间存在着一种如此紧密的联系，由于人们用描述性陈述来支持解释性陈述的方式，与他们用特殊的、层次较低的解释性陈述支持更加一般的、层次较高的解释性陈述的方式完全相同，所以，可能会有一些理论家否认在描述和解释之间存在值得作出的任何一种区别。然而，尽管我们认识到这两者实际上是紧密地联系在一起的，而且还有可能互相影响和转化，但是从理论上说，作出这种区别还是有价值的。[5]

在对《等待戈多》进行的这种想象性的讨论过程中，我说过虽然这出戏缺少形式，但是它仍然是一出优秀的戏。我在这里是在评价这出戏，也是在否认我所提出的解释将会导致某种评价——也就是说，这出戏是糟糕的。我提出的所谓使一出戏成为优秀的戏，不存在任何必要并且充分的条件，

这一全部论断似乎可以表明，我们可以对解释和评价作出具有坚实依据的区别。如果说评论家的论断中存在某种间隙，存在一种陈述不再支持另一种陈述的地方，我们就已经找到它了。也许某些理论家确实在这里看到了一个开口很大的间隙，并且坚决主张评论家们应当使自己只关注解释，而把评价放到主观偏爱的领域之中去。就诺思罗普·弗赖伊① 著有《批评的解剖》（*The Anatomy of Giticism*）而言，他就是这种立场的最著名的倡导者之一。在这部著作中，弗赖伊为了使批评获得一种科学的解构，从而帮助人们对文学作品进行解释，系统论述了一种文学分类体系。他坚决主张在批评和"趣味史"之间存在着鲜明的分裂，并且明确宣称：

> 可以论证的价值判断是文学批评的梦想，而且每一种新的批评方式……都是带有这样一种信念，即这种批评已经为人们把杰出作品与不怎么杰出的作品区别开来，一劳永逸地设计了一种确定不移的技术。但是，结果却总是证明这种信念是趣味史所具有的一种幻想。价值判断可以建立在对文学的研究之上；对文学的研究却根本不能建立在价值判断之上。我们说莎士比亚既是在1600年前后从事创作活动的一群英国戏剧家之中的一位戏剧家，也是世界上最伟大的诗人之一。这句话的第一部分是一种对事实的陈述，第二部分则是一种被人们普遍接受，以致于被看作是一种对事实的陈述的价值判断。但是，它并不是一种对事实的陈述。它仍然是一种价值判断，所以，我们永远不能把一丝一毫的系统的批评与它联系起来。[6]

---

① 弗赖伊（Northrop Frye，1912—　）：加拿大结构主义文艺理论家，力求从文学形式的结构入手建立全面系统的批评理论。

然而，解释和评价并不像弗赖伊所认为的那样，可以轻而易举地被区分开来。我们可以通过两种方式来理解这一点。首先，如果我们更加细致地考察一下文学批评的实际情况，我们可以清楚地看到，某些解释性陈述已经包含着潜在的评价。让我们考虑下面这段选自德里克·特拉沃西（Derek Traversi）对莎士比亚的《暴风雨》的讨论的话。特拉沃西为了证明他把这出戏解释成一出表现审判与调解的戏是正确的，一直在反复阅读这出戏的剧本。当他读到普洛斯彼罗（Prospero）在第四幕开始时在费迪南德（Ferdinand）和米兰达（Miranda）面前布置假面剧（the masque）的时候，他不得不这样来论述：

> 这种相当敷衍了事的、尽管包含着对丰饶和爱情意象的强调，但是仍然不乏平庸色彩的假面剧，在莎士比亚用它来表现正式认可的那些简短场面出现以后，几乎就没有必要存在了。对于这出戏的总的意图来说，表现朱诺（Juno）和塞利斯（Ceres）的精灵所共同演唱的、存在于这两者之间的歌曲是最出色、最贴切的——在这里，对丰饶的提示被最直接、最不矫揉造作地表现出来，而且生产的季节和收获成熟果实的季节，也被以一种可以使我们回想起《冬天的故事》中某种相似的结合的方式结合起来了：
>
> 在收获季节结束之际，
>
> 你会在最遥远的地方看到春天。
>
> 然而，难以否认的是，尽管这个插曲的短诗对中心观念有所贡献，但是，作为一个整体，它却和它那存在于《辛白林》之中的、并非与它截然不同的先驱一样，与其说属于这出戏那内在的富有诗意的感伤情调，还不如说属于它的结构性统一体[7]。

在这里，特拉沃西提出了对这种假面剧与这出戏的其余部分的关联的一种解释。他把表达“对丰饶的提示”的歌曲当作具有重要意义的东西挑选出来，并且指出了这种歌曲是怎样把春天这个“生产的季节”与秋天这个收获成熟果实的季节结合起来的。按照特拉沃西的理解，因为这种歌曲是与这出戏的总意图最紧密地联系在一起的假面具的组成部分，所以，他称它为这种假面具的“最出色的”部分。就其他方面而言，他对这种场面的否定性评价在他把这种假面剧描述成“敷衍了事的”、“不乏平庸色彩的”过程中是显而易见的。当他在我们所援引的这段话的最后说“这个插曲……与其说属于这出戏内在的富有诗意的感伤情调，还不如说属于它的结构性统一体”时，就这种语境而言，这句话显然是具有明确的评价含义的解释性评论。

各种批评风格有很大的不同。某些评论家更集中注意解释，其他评论家则更集中注意评价。特拉沃西对《暴风雨》的讨论大部分是解释性的，而不是评价性的。然而，我们必须认识到，他始终是在含蓄地为把这出戏当作一个整体而作出称赞性的评价辩护。正是因为他没有像高度评价这出戏的其余部分那样，评价这种假面剧场面，所以，他不得不明确提出他的下列观点，即它是“敷衍了事的”、“不乏平庸色彩的”。如果他未能做到这一点，那么，这种假面剧就可能被他包含在他对这出戏的总的称赞性判断之中。只有通过对文学作品进行详细的描述和解释，我们才能为一种评价辩护。评论家必须把文学作品所具有的那些支持他的评价的特征挑选出来。的确，评论家把一部文学作品当作解释的主题所作出的选择，通常都隐含着一种称赞性的评价。我们在这里便遇到了评论家把评价和解释联系起来所使用的第二种方式。

评论家们并不像注意解释简·奥斯丁（Jane Austen）的小说那样注意解释芭芭拉·卡特兰（Barbara Cartland）的小说。也许有人会认为这是出于偏见，认为评论家们都倾向于使自己关注那些被人们普遍认为是“文化修养很高的”文学作品，认为一个文学评论家无法从颇为有益的角度讨论芭芭拉·卡特兰的作品是没有任何理由的。然而，这里所涉及的并不仅仅是约定俗成的偏见。说评论家们只接受在他们的学术圈子里得到承认的，有关文学作品的准则是错误的。评论家们时常在改变这种准则的过程中发挥重要作用——例如，他们时常通过重新肯定那些一直被人们忽视的文学作品所具有的价值，来发挥这种作用。因此，T·S·艾略特以及其他人于本世纪在文学批评方面所作出的努力，已经使人们重新开始对英国17世纪的那些形而上学诗人感兴趣。如果一位评论家试图向我们表明一部文学作品从审美角度看是有价值的，值得我们注意的，那么，他或者她就必须向我们表明，这部文学作品中存在可以解释的内容，对这部文学作品进行批评性研究不会徒劳无益。评论家们对简·奥斯丁的小说的研究之所以多于他们对芭芭拉·卡特兰的小说的研究，是因为研究后者不如研究前者有意义。与解释简·奥斯丁的小说相比，对芭芭拉·卡特兰的小说进行解释很快便无话可说了。评论家们可以从另一种观点出发，以颇有意义的方式研究芭芭拉·卡特兰的小说，这是毋庸置疑的。我们可以研究这些小说为什么如此流行，取得了如此巨大的成功，并且从社会学和心理学方面找到它们之所以对广大读者产生吸引力的原因；但是，这将是一种与文学批评有所不同的研究。它不是文学批评。一般说来，一部具有多种解释可能性的文学作品，就将是一部被我们认为从审美角度来看有价值的文学作

品；反过来说，如果一部文学作品缺乏解释的可能性，那么，它就会缺乏审美价值。

人们在批评其他艺术的时候，也使用由描述、解释以及评价构成的同样的结构。在下面这句引自迈克尔·利维(Michael Levey)对波提切利(Botticelli)的《维纳斯的诞生》(参见图3)所作的评论的话中，这三个方面都被结合在一起了："通过这位女神那轻松自如的姿势和平静安详的姿态而以象征形式表现出来的完美和谐，支配着这幅构图的所有方面，它确实可以在由不断推进的波涛构成的节奏中使她能够轻而易举地保持平衡。"[8] 许多评论家都集中注意波提切利这幅著名的绘画，他们都假定这个艺术作品应当得到高度评价。

我曾经谈到过支持解释的描述，谈到过支持高层次解释性陈述和低层次解释性陈述，也谈到过评论家们利用解释为评价辩护。我尚未说明的是，这里所涉及的究竟是哪一种支持，哪一种论断。如果我们考虑一下我们在与一位评论家持不同见解时可能采取的两种不同方式，那么，我们对这个问题的概括论述就会更加清楚。在这种讨论刚开始时，我所集中注意的是接受一种解释的可能性，但是拒绝与某种评价保持一致。我曾经考虑过下列情况，即我认为《等待戈多》是一出优秀的戏，而你却不这样认为。也许你会接受我所提出的有关贝克特对语言的运用，他对一种情境的开发和利用，以及他对各种戏剧惯例的处理的解释性观点，但是，你却有可能提出下列反对意见，即这出戏未能达到与一出优秀的戏有关的其他标准。我说这些标准与这出特定的戏无关，但是你却不同意我的说法。我们虽然对一种解释意见一致，但是却对这种评价有所分歧。问题不仅于此，我们的分歧还与这种解释之中的不同因素所具有的相对重要性有关。为了使你

同意我的观点，我必须说服你，使你相信我提出的有关这出戏的价值的观点具有重要意义。我必须使你相信，当你看这出戏时，它所突出表现出来的那些特征，就是我认为有价值的特征。我甚至有可能努力使你相信，这出戏的缺乏结构不是有损于它的总体效果，而是有助于强化这种效果，因为它有助于我们看到这两个流浪汉的生活——也许是人类的全部生活——是缺乏结构的。我必须请求你在把我的解释和评价放在心上，再去看这出戏。抽象的论断只能使我们的论述到此为止。对于与一部文学作品有关的解释和评价来说，严峻的考验是重新去接触这种文学本文——或者就戏剧而言，是重新去接触表演。我们必须问："能够以这种方式看这出戏吗?""能够以这种方式读这部小说或者这首诗歌吗?"

让我们先来考虑一下我们在与一位评论家持不同见解时所可能采取的第二种更加常见的方式，然后再进一步论述这种观点。让我们回到前面引用过的、特拉沃西对《暴风雨》第四幕中的假面剧所作的说明上来。也许我们可以在一些关节点上对特拉沃西的详细说明提出质疑。我们也许会争论说，这种假面具作为对费迪南德与米兰达订婚的一种正式认可之所以是不可或缺的，恰恰是因为表现他们承认彼此相爱和普洛斯波罗对他们的认可的那些场面——正像特拉沃西所承认的那样——都是简短的。我们也许会提出下列反对意见，即这种假面剧的其他部分——诸如扮演塞利斯和艾里斯(Iris)的精灵在开始时所进行的对话——也和这首歌曲同样重要。我们也许会质问所谓"这个插曲……与其说属于这出戏内在的富有诗意的感伤情调，还不如说属于它的结构性统一体"这样一种主张是什么意思。无论从结构方面来看，还是从主题和"富有诗意的感伤情调"来看，这种假面剧都是

品；反过来说，如果一部文学作品缺乏解释的可能性，那么，它就会缺乏审美价值。

人们在批评其他艺术的时候，也使用由描述、解释以及评价构成的同样的结构。在下面这句引自迈克尔·利维(Michael Levey)对波提切利(Botticelli)的《维纳斯的诞生》(参见图3)所作的评论的话中，这三个方面都被结合在一起了："通过这位女神那轻松自如的姿势和平静安详的姿态而以象征形式表现出来的完美和谐，支配着这幅构图的所有方面，它确实可以在由不断推进的波涛构成的节奏中使她能够轻而易举地保持平衡。"[8] 许多评论家都集中注意波提切利这幅著名的绘画，他们都假定这个艺术作品应当得到高度评价。

我曾经谈到过支持解释的描述，谈到过支持高层次解释性陈述和低层次解释性陈述，也谈到过评论家们利用解释为评价辩护。我尚未说明的是，这里所涉及的究竟是哪一种支持，哪一种论断。如果我们考虑一下我们在与一位评论家持不同见解时可能采取的两种不同方式，那么，我们对这个问题的概括论述就会更加清楚。在这种讨论刚开始时，我所集中注意的是接受一种解释的可能性，但是拒绝与某种评价保持一致。我曾经考虑过下列情况，即我认为《等待戈多》是一出优秀的戏，而你却不这样认为。也许你会接受我所提出的有关贝克特对语言的运用，他对一种情境的开发和利用，以及他对各种戏剧惯例的处理的解释性观点，但是，你却有可能提出下列反对意见，即这出戏未能达到与一出优秀的戏有关的其他标准。我说这些标准与这出特定的戏无关，但是你却不同意我的说法。我们虽然对一种解释意见一致，但是却对这种评价有所分歧。问题不仅于此，我们的分歧还与这种解释之中的不同因素所具有的相对重要性有关。为了使你

同意我的观点，我必须说服你，使你相信我提出的有关这出戏的价值的观点具有重要意义。我必须使你相信，当你看这出戏时，它所突出表现出来的那些特征，就是我认为有价值的特征。我甚至有可能努力使你相信，这出戏的缺乏结构不是有损于它的总体效果，而是有助于强化这种效果，因为它有助于我们看到这两个流浪汉的生活——也许是人类的全部生活——是缺乏结构的。我必须请求你在把我的解释和评价放在心上，再去看这出戏。抽象的论断只能使我们的论述到此为止。对于与一部文学作品有关的解释和评价来说，严峻的考验是重新去接触这种文学本文——或者就戏剧而言，是重新去接触表演。我们必须问："能够以这种方式看这出戏吗?""能够以这种方式读这部小说或者这首诗歌吗?"

让我们先来考虑一下我们在与一位评论家持不同见解时所可能采取的第二种更加常见的方式，然后再进一步论述这种观点。让我们回到前面引用过的、特拉沃西对《暴风雨》第四幕中的假面剧所作的说明上来。也许我们可以在一些关节点上对特拉沃西的详细说明提出质疑。我们也许会争论说，这种假面具作为对费迪南德与米兰达订婚的一种正式认可之所以是不可或缺的，恰恰是因为表现他们承认彼此相爱和普洛斯波罗对他们的认可的那些场面——正像特拉沃西所承认的那样——都是简短的。我们也许会提出下列反对意见，即这种假面剧的其他部分——诸如扮演塞利斯和艾里斯(Iris)的精灵在开始时所进行的对话——也和这首歌曲同样重要。我们也许会质问所谓"这个插曲……与其说属于这出戏内在的富有诗意的感伤情调，还不如说属于它的结构性统一体"这样一种主张是什么意思。无论从结构方面来看，还是从主题和"富有诗意的感伤情调"来看，这种假面剧都是



图 1　康斯太布尔《干草车》



图2 乌切洛《圣罗马诺之战》



图 3　波提切利《维纳斯的诞生》

图 4　波提切利《春》

一个插曲。的确，它与这出戏的关联来源于它的主题，而不是由它突然插入到这种结构之中造成的。

即使我们提出了这种反对意见，我们也不是在接受某种解释的同时拒绝接受随之而来的评价。与这种拒绝不同，我们所拒绝接受的是特拉沃西对这种场面的各具体细节的解释。我们之所以拒绝，是因为当我们阅读这出戏的剧本或者观看这出戏时，这种假面具并不像打动特拉沃西那样打动我们。在这里，至关重要的问题同样是“能够以这种方式观看这出戏的这个部分吗?”同样，只有当我能够把波提切利的维纳斯的姿势看作是轻松自如、平静安详的姿势时，我才能够同意利维对这幅画的和谐构图的赞美。在我接受一位评论家对一首音乐的解释之前，我必须再听一次这首音乐，看我是否能够在其中听出这位评论家所听出的东西。

如果我们研究的是一出戏，那么，这种严峻的考验就是通过表演来观看它，而不仅仅是在研究过程中阅读它的剧本。这里存在的情况相当复杂，也许这种复杂情况可以进一步表明批评性解释的本质内容。我们不仅谈论评论家们对文学的解释，而且也谈论演出人（producer）和演员们对一出戏的解释。例如，莎士比亚的戏剧就是在这种意义上得到解释的。人们根据演出人自己设计的各种布景、根据18世纪的形式、根据爱德华七世时代[①]的形式，或者根据现代的形式，来对它们加以解释。例如，根据现代的形式解释《暴风雨》的过程中，演出人就暗示了对这出戏的某种解释，即莎士比亚在《暴风雨》中探索的各种主题，既与现代的时代

① 爱德华七世时代（Edwardian）：即英王爱德华七世在位的时期（1901—1910年），该时代以讲究衣着、丰足、自负、不拘礼节著称。

和现代社会有关，也与这出戏所虚构的社会，以及莎士比亚自己的时代有关。演员对这出戏的某个部分的解释可能比演出人对这出戏的解释更多地影响我们对这出戏的感知过程。不同的演员也可能以截然不同的方式扮演一个诸如哈姆雷特这样复杂的剧中人物。

在这种意义上说，解释对于所有各种表演性艺术来说是通用的。指挥和演奏家们解释各种音乐，歌唱家们解释各种歌曲，舞蹈家们解释各种芭蕾舞，情况都是这样。正像我们有可能对一位评论家就一出戏所提出的解释持不同见解那样，我们也有可能对评论家就一场特定的演出所提出的解释持不同见解。我们之所以从一开始就持不同见解，似乎只是因为我们并没有留心评论家所提出的解释：我们并不喜欢根据现代的形式来解释莎士比亚的戏剧，我们从来就认为哈姆雷特只是装疯，实际上并不是疯子，或者说我们更偏爱马克斯·布鲁赫[①] 的《小提琴协奏曲》之中那不怎么运用节奏自由的演奏风格（tempo rubato）的独奏者。我们在这里似乎回到了主观偏爱的领域之中。然而，当有人向我们提出质疑时，我们就有可能为我们的不同见解提供各种理由。我们可能会争论说，一种现代的布景之所以对于《暴风雨》来说不合适，是因为它使普洛斯彼罗的魔法变成了不可思议的东西，并且无法令人满意地适应阿里尔（Ariel）和卡利班（Caliban）那充满幻想色彩的奇特形象。我们可能会指出存在于《哈姆雷特》本文之中的各种段落，以表明哈姆雷特的发疯只是假装的。我们可能会指出，独奏者对节奏自由的演

---

① 布鲁赫（Max Bruch，1838—1920年）：德国作曲家，主要以创作小提琴协奏曲而著名，作有《奥德赛》等合唱作品。

奏风格的过多运用，是如何破坏布鲁赫的《小提琴协奏曲》的结构的。在任何一种情况下，我们都会诉诸这部文学作品的本文或者其音乐对应物，以支持我们的观点，并且使被我们认为不适当的解释失去意义。

就支持我们所不同意的这种解释的评论家、演出人或者演奏者所作出的反应而言，他们也同样会指出存在于这种本文之中的各种支持其观点的成份，阐述与我们的观点针锋相对的观点。如果说一个从审美角度看有价值的艺术作品，就是一个富有各种解释可能性的艺术作品，那么，一个艺术作品越有价值，人们所能够对它作出的解释似乎就越是多种多样。人们也许对芭芭拉·卡特兰的一部小说只能作出一种解释，但是，人们对简·奥斯丁的一部小说或者莎士比亚的一出戏，却可以作出不只一种解释。出色地演奏马克斯·布鲁赫的《小提琴协奏曲》的方式很可能不只一种。尽管我们说有关一个艺术作品的所有各种解释都是可以接受的，但是我们必须承认，要同时根据人们提出的所有各种解释来阅读或者演奏这个艺术作品也许是不可能的。哈姆雷特不可能既真的是疯子同时又是在装疯。演奏布鲁赫的《小提琴协奏曲》的独奏者也不可能既大量运用、同时又几乎不运用节奏自由的演奏风格。

为了具体说明我到此为止作出的论断而设想诸如对于《等待戈多》的不同的批评性见解时，我一直是根据一个人努力说服另一个人的情况进行论述的。我在上一章中曾经强调过有关艺术作品的个人经验所具有的重要意义，我在这一章中也曾经强调过，说服其他人就一个艺术作品与我持同样观点的最后一个阶段，就是使他们像我所做的那样看、听、读这个艺术作品。当我们既考虑人们对许多艺术作品的解释

所具有的多样性，又考虑各不相同的解释将会导致非常不同的评价时，审美判断声称其自身具有普遍有效性就有可能是骗人的。也许，在我表达所谓《等待戈多》是一出优秀的戏的判断时所使用的方式确实可以表明，我认为你应当像我所做的那样，对这出戏作出反应，但是，也许我在以这种方式表达我自己的观点的过程中所试图做到的，只不过是说服你分享我的反应。也许通过说服而不是借助于理性论断可以了结审美方面的各种争论，而且人们为了证明一种审美判断有理有据所作出的显而易见的尝试，只不过是运用一种说服方法。根据这样一种观点来看，由批评性的描述和解释构成的研究手段虽然不是多余的，但是，它是一种用来说服人的工具，而不是一种从理性的角度证明某种观点有理有据的手段。

如果评论家真的是一位潜在的劝说者，那么，他的说服力就可能是无限的。也许有关一个艺术作品的任何一种解释都是可能的，而且任何一种评价也同样如此。我们之所以认为一种解释或者一种评价不正确，可能仅仅是因为我们尚未被它说服。如果我们开始以我们的反对者看待这个艺术作品的方式来看待这个艺术作品，那么，我们终究会开始同意他的观点。[9]

对一个艺术作品的所谓不同解释会有冲突，许多艺术作品都可以使人们对其作出一种以上的解释这也是显而易见的事实，从这样一种认识出发，要想跳跃到所谓可能的解释不存在任何限制这样一种漫无边际的主张上去，真是太容易了。然而，已有的经验表明，虽然对一个艺术作品的任何一种解释都不可能完全正确，但是，各种错误的解释却有可能存在；我们不可能完全相信任何一种事物；我们可以表明某

些批评性评价是错误的。如果这种观点是正确的，那么，我们就会期望存在着某种与批评程序有关的标准，并且期望那些无法达到这种标准的评论家也无法为他们的观点提供有理有据的证明。

把评论家的活动当作说服来描述，所具有的优点在于，这样一种模式充分考虑到了一个重要的事实：即评论家所做的并不是传达信息，而是努力修正，或者说改变我们对艺术作品的态度（当然，评论家也可能传达信息：例如，论述文学的著作家们可能会对我们讲述一位作家的生平，讲述一部文学作品在什么时候首次出版，或者讲述对一种文学本文的不同手稿或者不同版本的各种阅读过程，但是，这并不是他们作为提出审美判断的文学评论家所进行的活动的组成部分）。然而，存在于说服和从理性角度进行有理有据的证明之间的潜在的对比，却可以使人误入歧途。说服的方法是各不相同的，而且经过论证的论断在某些人的说服过程中发挥作用，而在其他人的说服过程中则不发挥任何作用。通过向我们保证一部流行小说的名字将会在传播媒介中频繁出现，这部小说在书店中会被摆在最显眼的地方而努力劝说我们购买这部小说的广告商，所运用的说服过程与评论家——他试图以指出这部小说的本文所具有某些特征的方式建议我们阅读这部小说，使我们看重这部小说——运用的说服过程有所不同。我们所需要的是一种有关评论家所运用的说服方法的说明。他是怎样使我们以他看待这个文学本文的方式，看待这个文学本文，怎样使我们像他阅读它那样去阅读它呢？

我们已经看到，描述、解释以及评价在文学批评中是相互交织在一起的，而且评论家必须借助于描述和解释为其评价辩护。我的意思并不是说，在一种评价和一种特定的解释

之间存在一一对应关系。也许按照不只一种解释来看，《暴风雨》是一出优秀的戏；但是，如果有人主张应当证明它是一出优秀的戏，那么，我们就必须提出某种解释，而且必须根据合乎规范的批评程序证明我们所提出的这种解释是有理有据的。我们可以通过指出这个文学本文的各种特征来证明解释是有根有据的。各种解释在使人们注意这个文学本文之诸不同特征方面可能有所不同，而且我们在开始时可以根据现有的、本文方面的全部有关证据，对这些解释进行估计。"一个文学本文的特征"可能会涵盖一个范围广泛的领域。风格、情节、主题以及富有特色的角色，都可以被我们用来支持一种解释。最后，就一个文学本文而言，所有这些特征的基础都存在于作家所使用的词语之中，因此，我们要想证明这些解释有理有据，就必须诉诸这个文学本文的实际段落。如果不指出《哈姆雷特》中所存在的，把哈姆雷特描绘成只是在装疯的词语，说哈姆雷特只是被描绘成装疯的样子就是毫无意义的。与一种可以得到从一出戏的许多关节点上选取的段落支持的解释相比，仅以这出戏的少数几句台词为依据的解释所具有的说服力要小得多。我曾经说过，对一种解释的最可靠的检验，是我们是否能够以这种解释所指出的方式来阅读这个文学本文。对于一个我们将根据某种解释来阅读的文学本文来说，我们必须能够完全根据这种解释来看待它。在支持这种解释的本文方面的证据很充分的情况下，做到这一点是轻而易举的；而在这种解释只以非常有限的本文方面的证据为依据的情况下，要做到这一点就很困难了。同样，我们也可以通过指出一幅画或者一首音乐所具有的特征，来证明有关这个艺术作品的某种解释是有理有据的；这个艺术作品支持我们提出的这种解释的特征越多，这种解释

也就会变得越有说服力。

我们必须在考虑有多少本文方面的证据对一种既定解释有利的同时，也看到这个文学本文中是否有某些方面与这种解释相矛盾。如果这个文学本文中有一些段落与评论家所提出的解释相矛盾，那么，我们就难以根据这种解释来阅读这个文学本文。如果相反的证据很少或者根本不存在，那么，这种解释就可以增加其说服力。这里的观点也同样适用于人们对视觉艺术和音乐的解释。就视觉艺术和音乐而言，我们同样也必须看到，这个艺术作品中是否有某些方面与评论家所提出的解释相矛盾。仅仅计算一个艺术作品支持抑或反对一种解释的或者特征的段落数量是不够的。还有另外两种因素与此相关：这些段落或者特征在这个艺术作品中的分布情况，以及它们所具有的重要意义。这些因素之中的第一种因素不会出现什么问题。以在一个艺术作品中随处可见的证据为依据的解释，显然比那些以集中在这个艺术作品的一小部分之中的证据为依据的解释更具有说服力。然而，这里的第二种因素，即一个段落或者一种特征所具有的重要意义，本身却是一个需要我们加以批评性判断的问题。它并不是通过对一个艺术作品不带任何先入之见的检查，就可以确定的问题。我们可以通过进一步考察各种批评方面的不同见解，对怎样才可以估计这种重要意义进行最恰当的讨论。

让我们考虑一下有关一个文学本文的两种或者多种互相冲突的解释同时存在，而且每一种解释都可以有这个文学本文和同等重要的证据的支持的情况。这些解释也许在一个方面不同，也许在两个方面都不相同。因为这些互相冲突的解释所认为重要的这个文学本文的特征各不相同，所以，这些解释可能分别诉诸这些各不相同的特征。如果情况不是这



样，那么，它们也有可能尽管诉诸这个文学本文的同一些特征，但是对这些特征的理解却有所不同。我将从考察这里的第二种情况开始论述。

威廉·布莱克[1] 的著名诗篇《猛虎》（*The Tyger*）一直是人们所提出的一些各不相同的解释的主题。凯瑟琳·雷恩（Kathleen Raine）在其于1954年发表的一篇论文中争论说，对于布莱克来说，老虎是“一个表现具有竞争性的、弱肉强食的自私的象征”，因而可以认为它是邪恶的。在她看来，对这位诗人所提出的最后一个问题“他创造了耶稣，是否也创造了你?”的回答，是确定不移的“不”。她所使用的证据是布莱克在这首诗的第二行中对“森林”这个词语的运用，即“在深夜的森林里”。她争论说，在布莱克那里，“森林”总是被用来表示“这个自然的、‘已经堕落的’世界”；在布莱克看来，这是一个由不同于基督和耶稣的创造者的、第二位的、邪恶的创造者创造的。十年以后，E·D·希尔施[2] 则为对这首诗的一种截然不同的解释辩护。在希尔施在来，《猛虎》这首诗“歌颂了虎性所具有的神圣性”。在这首诗中，老虎所具有的“残暴性和伤害性”被美化了。老虎虽然令人感到恐惧，但它同时也是美的。在一个超越人类善恶的创造过程中，同一个上帝既创造了老虎，也创造了羔羊。希尔施也诉诸“森林”这个词语，但是却以一种截然不同的方式来理解它。他指出，“‘森林’所表示的是一些高大和有次序的形式，是一个尽管令人感到恐惧，但是却是像老

---

① 布莱克（William Blake，1757—1827年）：英国诗人、版画家，以艺术创新而著称；主要诗作有《天真之歌》和《经验之歌》等。



② 希尔施（E. D. Hirsch，Jr）：美国当代哲学家、文学评论家，以其《解释的有效性》一书而知名。

虎的花纹或者布莱克那形成完美对比的诗句一样整齐有序的世界。”10

这种例子是引人注目的，而且在某种程度上令人感到不安，因为它似乎表明，这个文学本文本身所具有的那些特征恰恰是不可靠的。从某种意义上说，凯瑟琳·雷恩和E·D·希尔施所诉诸的并不是同一种特征。对于这两位评论家当中的每一位评论家来说，“森林”这个词语所表示的意思是各不相同的；因而也许有人会争论说，这种批评方面的不同见解会颓变成第一种情况——就这种情况而言，互相冲突的解释所诉诸的是一个文学本文各不相同的特征；这个文学本文似乎没有一个特征是由“森林”这个词构成的。然而，如果诸如可靠的“本文特征”这样的东西不存在，那么，估计与另一种解释相冲突的一种解释之重要性的可能性也就不存在了，而且我们就会回到下列情境之中——在这里，也许无论一位聪明的评论家怎样以他或者她所喜欢的某种方式来理解这个文学本文的词语，他或者她都可以说服我们相信其所作出的任何一种解释。

然而，我们没有必要倒退得这样远。实际上，类似这种凯瑟琳·雷恩和E·D·希尔施之间的不同见解并不是很常见的，因为绝大多数作家都比布莱克更清楚地表明了他们使用他们的词语所要表达的意思。布莱克所写作的是可以从一些不同层次上来理解的、含糊不清并且具有象征意味的诗歌。也许存在这样一种意义——从这种意义上说，布莱克的文学本文所具有的特征是不可靠的，但是，我们从这里却不能得出结论说，所有文学本文的所有特征都是不可靠的。此外，我们还应当注意到，像我们这样提出的这个例子只涉及对一个词语的解释。无论雷恩的解释还是希尔施的解释，都

不是仅仅以这个词语为依据的。雷恩不仅提供了——她坚决主张是布莱克所了解的——来源于诺斯替教[①]教义、赫耳墨斯神智学[②]以及犹太神秘哲学[③]之本文的大量证据，还提供了来源于布莱克自己的作品的其他段落的证据。希尔施的解释则部分依赖于他对这首诗的全部意象、韵律以及句法的详细讨论。此外，他的解释还得到了下面这个总的论断的支持，即布莱克在其一生中，对这个自然世界的态度曾经发生过变化，所以，根据任何一种思想体系来解释布莱克的所有诗歌都将是错误的。这种论断同样也得到了既来源于布莱克的手稿，也来源于已经出版的布莱克作品作为证据的支持。这里的问题并不是问题，一位评论家所诉诸的个别证据是什么，而是他的整个证据网络是什么。显然，如果提出互相冲突的解释的两位评论家所依据的是同一些证据，那么，人们便会对此感到困惑不解。在这样一种非常罕见的情况下，我们也许只能说这部正在被讨论的文学作品完全是模棱两可的，我们以哪一种方式阅读它都可以。而这两种解释也都可以被证明是有根据的。

由于评论家们所认为重要的特征各不相同，所以，他们作出不同解释的情况是很常见的。我所设想的对《等待戈多》持不同见解的情况，就是这样一种批评方面的不同见解。在这里，我们必须注意属于不同学派的评论家之间所存

① 诺斯替教（Gnosticism）：罗马帝国时期存在的一种秘传宗教，强调只有理解了神秘的真知，才能使灵魂得救。

② 赫耳墨斯神智学（Hermetism）：一种据说源于 Hermes Trismegistus 的神秘主义哲学和神学，强调人应通过认识神、世界和人而获再生。

③ 犹太神秘哲学（Cabalism）：一种源于古希伯莱先知的神秘哲学，强调人的精神支配欲望、精神的流溢创造世界、救世主可以使世界恢复完美。

在的深刻的不同见解。如果一位评论家坚持某种一般的、关于应当怎样解释文学本文的理论，那么，这种理论就会预先决定他或者她将认为一个文学本文的哪些特征是重要的。例如，一个结构主义者将会在一位作家的作品中寻找重复出现的主题格调，并且时常使自己不仅关注一个个别的文学本文，而且关注一组文学本文。所以，茨维坦·托多洛夫① 把寻找一种根本不存在的秘密这样一个主题，当作亨利·詹姆斯（Henry James）的短篇小说所具有的最重要的特征而挑选出来，并且通过指出这样一种寻找怎样以不同的形式不断重复出现，来证明他对这些小说的解释是有理有据的。[11]而埃德蒙德·威尔逊②则对詹姆斯最受人称赞的短篇小说《螺丝在转动》（*The Turn of the Screw*），提出了一种截然不同的、具有弗洛伊德学派色彩的解释。他把存在于这个文学本文之中的那些将家庭女教师所看到的鬼魂与弗洛伊德所谓的象征联系起来的段落挑选出来。因此，威尔逊便认为首先在一座塔上出现的男鬼作为一种阴茎符号，首先在湖水边出现的女鬼作为一种弗洛伊德所谓的生育符号，因而更一般地说，作为女性性活动和母性的符号，是具有重要意义的特征。[12]一位马克思主义评论家还会认为与引起结构主义评论家或者弗洛伊德学派评论家注意的那些特征不同的其他特征是重要的。他或者她将会寻找存在于一个文学本文和创作这个文学本文的作家置身于其中的社会的思维方式、"意识形态"之间的各种联系。因此，诸如乔治·卢卡奇（George

① 托多洛夫（Tzvetan Todorov，1939—　）：保加利亚裔法国结构主义美学家、文艺理论家，著有《文学与意义》、《批评的批评》等。

② 威尔逊（Edmund Wilson，1895—1972 年）：美国著名文学评论家、文学家，著有《三重思想家》、《创口和弓》等。

Lucács）这样的评论家便把19世纪的现实主义小说解释成对19世纪资本主义本性的反应。卢卡奇出于下列理由而赞扬巴尔扎克（Balzac）的小说《农民》，即虽然巴尔扎克本人的政治观点是反动的，但是，他实际上在这部小说中却清楚地展示了存在于三个社会阶级——地主、资产阶级资本家和农民——之间的冲突。卢卡奇为了支持他的解释，便从这部小说中把那些强调这样一种冲突之存在的段落挑选了出来。[13]

与其说属于一个特定学派的评论家可能会关注说服其他人相信他们对一个特定的文学本文的解释，还不如说这些评论家可能会关注说服其他人，接受他们关于在文学本文中什么东西重要的一般理论。如果人们接受了这种理论，那么，他们就会非常爽快地同意这些个别的解释。如果我们不信服任何一种这样的理论，那么，我们似乎就只能通过自己弄清楚是否可以以某种方式阅读这个文学本文，努力估计支持一种既定解释的证据的数量和重要性。虽然我们可以排除那些以非常稀少或者非常有限的证据为依据的解释，但是，我们仍然会面对大量的其他解释。我们可以像一个演员努力以各种不同的方式扮演一个角色那样，先努力以一种结构主义的方式阅读《螺丝在转动》，然后再努力以一种弗洛伊德学派的方式阅读这部小说。从一种解释来看，文学本文的一组特征可能是重要的，而从另一种解释来看，则这个文学本文的另一组特征可能是重要的。不同的解释将会导致不同的评价。也许从马克思主义的观点来看，一部小说非常糟糕；而从结构主义的观点来看，这部小说却非常出色。即使我们承认，很少见到两位评论家以完全相同的本文的证据提出互相冲突的解释辩护，经常出现的、评论家们所认为重要的一个

文学本文的特征各不相同的情况也表明，对于一部文学作品的正确的解释和评价并不存在。我们似乎不应当为自己留下多少可以坚持的、确定不移的理由，而是应当对任何一个评论家——他带着支持他的解释和评价的、被他所充分运用的大量本文方面的证据来到我们面前——的说服保持更加开放的态度。

我们在其他艺术中也会遇到同样的问题。虽然迈克尔·利维认为波提切利的维纳斯的姿势是轻松自如和轻而易举的，是这种构图之完美和谐的象征，但是，埃德加·温德(Edgar Wind)却在其对这幅画所作的、具有寓言色彩的解释中声称，"这位女神自身的姿态，亦即古典的《羞怯的维纳斯》(*Venus pudica*)的姿态，表达了爱的双重本性——既具有感官享受的一面，也具有纯真圣洁的一面……"。[14]我们应当怎样决定哪一种对维纳斯姿势的解释是正确的，我们又应当以哪一种方式来看这幅画呢？

在这个关节点上，也许我们可以回到另一种审美判断上去，即回到对自然界的审美欣赏上去。人们可能从不同的观点出发欣赏自然界中的不同场面，而且就其中的某一个场面所具有的各种特征而言，观赏者们所认为重要的特征也可能有所不同。我在第五章中曾经考虑过一种情境——在这种情境中，有两个人正在观看一处由农场、经过某种耕作的土地以及绵延起伏的山丘构成的风景。其中的一个人认为这处风景是平静的，而另一个人则认为它表现了一种热闹繁忙的场面。我在那里曾经说过，这两个观赏者所集中注意的，很可能是这处风景所具有的不同特征。就自然界而言，我们作为观赏者在选择我们的观点方面具有相当大的自由。当我们静观艺术作品时，我们也具有这么大的自由吗？我在第五章中

曾经说过，艺术家通过选择其所要突出表现的那些特征，就可以在某种程度上控制我们观看或者倾听这个艺术作品的方式，并且控制我们对它作出反应的方式。在这一章中，我一直把艺术家放在一旁，一直在考虑评论家对来源于艺术作品的证据的运用。实际上，评论家们也时常诉诸一些其他的考虑来支持他们的观点。他们可能会诉诸属于同一种风格的其他文学作品，也可能会诉诸由同一位作家创作的其他文学作品。他们还有可能诉诸第一批观众所具有的各种期望，或者诉诸艺术家的种种意向。人们为了限制由可以认可的、对一个艺术作品的各种解释构成的领域而作出的种种富有特色的尝试，使存在于这个艺术作品本身之外的某种如此这般的标准，变成了有关一种正确的解释的检验标准。在下一章中，我们必须考察对一个艺术作品的一种解释，或者一组解释，是否可以拥有享受如此特权的地位；特别是必须考察与艺术家的种种意向相一致便似乎可以提出一种有说服力的、有关一种解释的正确性的标准这种情况。虽然我将集中论述这个论题，但是，把它置于一种客观标准检验一种正确解释的其它尝试的脉络之中，将是有助益的。

第七章　意向和期望

我们对评论家的批评程序的讨论并未解决下列问题，即我们是否可以把有关一个艺术作品的一种解释或者一组解释当作正确的解释而挑选出来。虽然我们可能因为某些解释没有得到一部文学作品的本文、一幅绘画的细节，或者一首音乐的细节的足够支持而拒绝考虑这些解释，但是，这个本文本身却不会向我们提供与解释的正确性有关的任何保证；此外，就许多艺术作品而言，我们都会遇到各种解释——虽然其中的某些解释互相冲突，但是，它们的依据却都存在于这个本文之中。实际上，正像我在上一章的最后所说过的那样，评论家们时常为了给他们的观点提供额外的支持，而诉诸存在于这个文学本文之外的种种考虑。我曾经提到下列四种考虑：属于同一种风格的其他艺术作品，由同一位艺术家创作的其他艺术作品，第一批观众的期望，以及艺术家所具有的意向。正像我们将要看到的那样，如果我们稍微进一步考察一下这四种考虑，那么，我们也许可以把它们化约成两种考虑。

所谓评论家可能会为了支持一种解释而诉诸属于同一种风格的其他艺术作品，是一种过于简单的说法。评论家们不仅时常诉诸有关艺术风格的各种考虑，而且还时常诉诸由来源于艺术形式和艺术惯例方面的考虑构成的整个领域。例如，J·B·利什曼（Leishman）在讨论弥尔顿的诗歌《利西达斯》时，不仅把这首诗歌与其古典先驱——由摩斯科斯、忒奥克里托斯以及维吉尔创作的诗歌——联系起

来，而且把它与由锡德尼、斯宾塞①、莎士比亚以及其他人具体表明的英国田园诗传统联系起来。他还把它与同时代人所写的纪念爱德华国王——这个国王的去世导致了弥尔顿写《利西达斯》——的诗歌进行比较。与其说利什曼所关注的是表明弥尔顿曾经受惠于这种文学传统，还不如说他所关注的是展示弥尔顿在运用这种传统的过程中表现出来的独创性。他部分地通过把弥尔顿的诗歌与弥尔顿的同时代人所作出的更加枯燥乏味的创作努力相比较，部分地通过仔细考察弥尔顿在修改和改造其他人以前曾经运用过的成语和意象时所使用的方式，来做到这一点。[1]如果我们对弥尔顿在其中从事创作的文学传统有所了解，那么，我们对《利西达斯》的欣赏水平就会得到提高，因此，我们就能够看到他是怎样在这种传统内部进行革新和创造的。同样，如果我们把乔托②的绘画与中世纪的艺术联系起来，并且把它们与乔托的同时代人西蒙那·马尔蒂尼③那虽然具有更多传统色彩，但是也同样华美的艺术作品进行比较，那么，我们对它们的欣赏水

① 摩斯科斯（Moschus）：古希腊田园诗人，创作时期约为公元前150年。
忒奥克里托斯（Theocritus，约公元前310—前250年）：古希腊田园诗创始人，著有《泰尔西斯》等。
维吉尔（Publius Vergilius Maro，公元前70—前19年）：古罗马诗人，著有《埃涅阿斯纪》等。
锡德尼（Sir Philip Sidney，1554—1586年）：英国散文家、诗人，著有《五月女郎》等。
斯宾塞（Edinund Spenser，1552？—1599年）：英国著名诗人，著有田园诗《牧人月历》和长篇寓言诗《仙后》等。

② 乔托（Giotto，1266？—1337年）：意大利画家，作有《圣方济各》组画等。

③ 马尔蒂尼（Simone Martini，约1284—1344年）：意大利哥特式绘画家，作有《带光轮的圣像》等。

平就会得到提高；如果我们把沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）的音乐与对他产生过影响的英国教会音乐和民间音乐联系起来，并且把它与他的同时代人埃尔加[①] 的音乐进行比较，那么，我们对它的欣赏水平就会得到提高。

评论家们也可能诉诸由同一位艺术家创作的其他艺术作品。让我们再考虑一下我们在上一章中引用过的、选自德里克·特拉沃西就《暴风雨》的论著中的那段话。特拉沃西指出了存在于《暴风雨》中的假面剧的主题，与存在于《冬天的故事》之中的"某种相似的结合"（即珀迪塔〔Perdita〕和弗洛里泽尔〔Florizel〕之间的结合）之间的相似之处。当他由于这种假面剧"与其说属于这出戏那内在的富有诗意的感伤情调，还不如说属于它的结构性统一体"而批评这种假面剧时，他在这一点上把它描述成"和它那存在于《辛白林》之中的、并非与它截然不同的先驱一样"。这里所存在的假定是，正像人们可以阐明那些属于同一种文学风格的文学作品之间所存在的相似之处那样，人们也可以阐明由同一位作家创作的各种文学作品之间所存在的相似之处。在《莎士比亚：最后的阶段》这部著作——我所使用的例子就来源于这部著作——中，特拉沃西所涉及的是莎士比亚后期戏剧作品，并且认为莎士比亚在此生命同期创作的所有这些戏剧，都可以互相说明对方。他提到了"主题和表现手法的持续不断的发展，这种发展使人们不可能认为（莎士比亚戏剧中的）任何一出戏纯粹是孤立的杰作"，而且，他在谈到他在这部著作中所讨论的《佩里克利斯》、《辛白林》、《冬天的

① 埃尔加（Sir Edward W. Elgar，1857—1934 年）：英国作曲家，作有《继》、《吉伦舍斯之梦》、《威仪堂堂》等。

故事》和《暴风雨》时指出，“从存在于它们各自的情节之中清晰可见的格调来看，这些喜剧显然是莎士比亚在1609到1611年这差不多两年的时间里创作的，它们构成了一个严密的艺术统一体，这一点是非常清楚的。”[2]同样，视觉艺术评论家和音乐评论家，也可以运用由同一位艺术家或者同一位音乐家创作的其他艺术作品，来阐明他们所关注的艺术作品。

一个艺术作品所具有的这些与同一种艺术风格、或者由同一位艺术家创作的其他艺术作品的相似之处，永远不会向我们提供与一种解释的正确性有关的无可争议的证据；因为各种艺术作品之间虽然有这些相似之处，但是，每一个艺术作品都是独一无二的。我們在上一章中已经看到，批评中无法获得这种证据。然而，这些考虑却可以通过帮助我们根据一种特定的解释来看、听、读一个艺术作品，支持一位评论家的观点。只有当一个艺术作品与其他艺术作品的相似之处确实可以提高我们对这个艺术作品的欣赏水平的时候，这些相似之处才支持一种解释。

在莎士比亚的许多戏剧中都存在下列场面，即剧中人沉溺于由相关语和斗嘴构成的争论之中。具体说来，莎士比亚的喜剧中存在的小丑——诸如《第十二夜》中的费斯特(Feste)或者《皆大欢喜》中的塔奇斯通（Touchstone）——就是通过这些场面而被表现出来的。虽然这些场面对于一个现代观众来说是相当枯燥乏味的，但是，评论家却告诉我们说，伊莉莎白时代的观众喜欢这些场面。因此，评论家是通过诉诸第一批观众的期望，来说明莎士比亚的戏剧所具有的这种特征的。当我们试图理解和欣赏过去的艺术作品或者来源于一种外国文化的艺术作品时，我们时常

会努力使自己置身于其第一批观众的位置上。在这一章中，我将把“观众”这个词语当作一种方便而简略的表达方式而随处使用，它既表示文学作品的读者和音乐、戏剧、舞蹈的观众，也表示绘画、雕塑、建筑以及其他视觉艺术的观赏者。为了使自己能够置身于这第一批观众的位置之上，我们必须查明与他们有关的所有各种事情——我们不仅必须查明他们就文学、音乐以及美术而言喜欢什么，而且还必须查明他们的社会背景，他们的思维方式，他们对宗教、性以及政治的态度，他们对过去和未来的态度，他们对外国人的态度，以及他们对自己的同胞的态度。之所以要想确切地欣赏埃斯库罗斯（Aeschylus）的悲剧就必须理解希腊古典时期的文化和社会，要想确切地欣赏巴赫的管风琴音乐就必须理解德国18世纪的新教，要想确切地欣赏乔托或者波提切利的美术作品就必须理解意大利文艺复兴时期的世界，原因就在于此。

我们所试图达到的与其说是把这个艺术作品之第一批观众的某个特定成员所体验到的东西准确地再创造出来，还不如说是对成为这第一批观众的某个成员将是什么样子的一般性理解。从“理想”这个词语的两种意义上说，我们都是在追求实现一种理想。在“第一批观众的期望”是一种并不与这批观众的任何一个成员的反应相一致的这种抽象意义上说，它是一种理想。虽然一些文献使我们知道当一个特定的艺术作品第一次上演、出版、创作或者展览时人们是如何接受它的，这些文献很有价值，但是，即使一份由同时代之最敏锐、最严谨的评论家保存下来的艺术家的日记，也不会把我们所希望考虑的每一个方面都包括在内。我们在研究希腊古典时期、德国的18世纪或者意大利的文艺复兴时期时所

发现的许多假定和态度，都不是生活在这些社会之中的人们有意识地系统表述的假定和态度。未来的历史学家们对我们这个社会所具有的各种假定和态度的系统表述，很可能比我们自己所能够作出的系统表述更加清楚。在我们永远无法完全达到我们所试图达到的这种一般性理解的意义上说，这种一般性理解也是一种理想。无论我们对希腊古典时期、德国的18世纪，或者意大利的文艺复兴时期了解多少，我们总是有可能发现更多的东西，我们必须持续不断地修改我们所具有的、关于成为一个古希腊人、成为一个与巴赫同时代的德国人，或者成为一个文艺复兴时期的意大利人将是什么样子的画面。虽然我们也许能够比最具有自知之明的古希腊人更清楚地系统表述某些古希腊人的假定和态度，但是，我们却永远无法重新经历古希腊人的经验。然而，我们为了重新经历这种经验所付出的努力并不是徒劳无益的，因为也许自相矛盾的是，尽管我们永远也无法达到我们的目标，但是，我们却能够越来越接近这种目标。

虽然我们永远也无法充分地分享第一批观众的期望，但是，我们却可以用我们所已经达到的这种理解来支持批评方面的种种解释。如果有人声称在莎士比亚那里发现了有关核战争的论述，那么，我们就会因为这些论述是伊丽莎白时代和詹姆斯一世时代① 的观众所无法理解的东西，而把它们抛在脑后。如果我们把第一批观众的期望考虑在内，那么，那些使我们感到困惑不解的特征——诸如我所提到过的那些存在于莎士比亚的戏剧之中的说双关语的场面——就时常可

① 詹姆斯一世时代（Jacobean）：即英王詹姆斯一世（James I）在位的时代，1603—1625年。

以得到说明。最后，我们可以运用我们有关这些期望的知识为一些解释辩护——例如，我们可以坚决主张人们应当严肃地对待普洛斯彼罗在《暴风雨》中所运用的魔法，因为在莎士比亚创作这出戏时的詹姆斯一世在位的时代，信仰魔法的情况仍是很普遍的：一些女人被当作妖巫烧死，而且詹姆斯国王本人也撰写过一部论述巫术和魔法的著作。

有关艺术形式和艺术惯例的期望就存在于观众对一个艺术作品的种种期望之中。公元前15世纪的希腊人会期望一出悲剧中存在合唱歌曲。莎士比亚的同时代人会期望一出喜剧中存有小丑。莫扎特的同时代人会期望演奏者用颤音和装饰音演奏大键琴音乐。乔托的同时代人则会期望画家用带有神圣光环的形象描绘圣徒。实际上，当一位评论家诉诸艺术形式和艺术惯例方面的考虑时，这不过是对观众之期望的另一种诉诸。当然，并不是第一批观众的所有成员都对艺术问题具有十分渊博的知识。这种对第一批观众的期望的诉诸，并不是对任何实际存在的观众的诉诸，而是对一种理想化的抽象的诉诸。就这种理想的第一批观众而言，我们所假定的是有关目前流行的艺术惯例的全部知识，是实际存在的观众中只有某些人才可能具有的知识。

我们所具有的有关艺术领域中有始以来所发生的事情的知识，也许可以修改我们自己对以往的艺术作品所作出的反应。一旦我们熟悉了斯宾塞的《结婚曲》所使用的迭句——"欢畅的泰晤士河，你要轻轻流过，直到我唱完我的歌"——在T·S·艾略特的《荒原》第三节中是如何出现的，那么，我们对这种迭句的阅读就会有所不同。艾略特本人曾经争论说，被引入到文学传统之中的新的文学作品，会修改以往的文学作品。[3]然而，如果我们认为第一批观众的期望提

供了我们可以用来判断一种批评性的解释的某种标准，那么我们就必须指出，无论在考虑艾略特的诗歌的同时去阅读斯宾塞的诗歌多么有趣，这种方式都不是在阅读斯宾塞的诗歌时所应当采取的正确方式。我们虽然实际上可能会发现，在不考虑艾略特的诗歌的情况下阅读斯宾塞的诗歌是非常困难的，但是，如果我们想对斯宾塞的诗歌提出一种有理有据的解释，那么，我们就必须努力做到这一点。同样的观点也适用于那些来源于一种外国文化的艺术作品。认为日本人的俳句[①]就是经过缩写的西方人的抒情诗，是没有任何意义的。如果我们这样做，那么，这种十七音诗就有可能被视为不成功或者令人费解，或者被视为一种富有魅力的艺术精品；但是，无论我们以其中的哪一种方式来看待它，我们都没有真正理解它。为了能够理解它，我们必须了解日本人的文学惯例，并且努力像一个日本人阅读这种诗歌那样阅读它。我并不是说如果我们在考虑艾略特的诗歌的同时阅读斯宾塞的诗歌，我们就无法在这种阅读过程中得到乐趣，或者如果我们不了解日本文化，我们就无法从一首俳句中得到任何东西。我所要表达的意思是，如果我们的目的是提出有理有据的解释，那么，我们就必须使自己了解艺术家创作这个艺术作品时所处的时代和社会。

我们在第六章中曾经看到，解释与评价之间的关系是很复杂的。即使许多艺术家的同时代人能够非常充分地理解他们的艺术作品，这些艺术家在去世以后所得到的评价也远远高于他们在世时所得到的评价。对于我目前的论断来说，那

① 俳句（the haiku）：也称“十七音诗”，系日本诗体之一，通常以三句五、七、五共十七音构成一首短诗，多用隐喻和比较。

些在面世之初甚至得不到任何人理解的艺术作品提出了一个更加严重的问题。就艺术家们大胆地创作富有革新色彩、最初会使观众困惑不解的艺术作品而言，他们可能"领先于他们的时代"。我曾经说过，就诉诸第一批观众的期望而言，评论家所诉诸的是一种理想，而不是任何实际存在的观众。我们是不是说，一个理想的观众在欣赏立体主义绘画或者"意识流"小说的过程中从来不会遇到任何困难呢？要回答这个问题太容易了，因为它歪曲了有关审美经验的事实真相。正像我在第二章中曾经指出的那样，我们有可能认为我们不作出想象的努力就无法理解的艺术作品，是特别有价值的艺术作品。观众的期望并不是有关可以被证明为有理有据的解释的唯一标准。成功的艺术家通过运用其艺术作品来戏弄他的观众的期望——在使某些观众得到满足的同时使其他观众大失所望，并且修改观众现有的期望，为他们创造新的期望。这种情况使我们看到了一位评论家所可能诉诸的、存在于文学本文之外的第四种考虑——艺术家的意向。

虽然艺术家明确陈述他那与其艺术作品有所不同的意向的情况并不多见，但是，评论家却时常诉诸可以从其中推论出艺术家的这种意向的证据。某些这样的证据很可能就来源于这个文学本文本身。因此，有人也许会争论说，莎士比亚之所以认为人们应当严肃地对待普洛斯彼罗在《暴风雨》中所运用的魔法，是因为这出戏中的每一个人物都严肃地对待这种魔法。我们在上一章中曾经讨论过的、凯瑟琳·雷恩和E·D·希尔施在争论对布莱克的《猛虎》的解释时所使用的，是与一位艺术家的意向有关的另一些证据。雷恩通过指出——她坚决认为是布莱克所熟悉的——诺斯替教教义本文、赫耳墨斯神智学本文以及犹太神秘哲学本文，来支持她

所作出的关于布莱克对自然世界的态度的解释。同时，她还引用了布莱克本人的文学作品的其他段落。希尔施则不仅通过诉诸布莱克已经出版的文学作品的其他段落，而且通过引用来源于布莱克的手稿的证据，来支持他的不同解释。

我们通过反思这个例子可以看到，利用由同一位艺术家创作的其他艺术作品，毕竟不是一种独特的考虑。它是对一种与艺术家的意向有关的证据的诉诸。当我们提到艺术家的意向时，我们所假定的是，有一个艺术作品或者一组艺术作品已经由某个具有一整套前后一致的态度和信念的人创作出来了。当希尔施争论说存在于《猛虎》之中的对自然世界的态度不同于布莱克在其以前的诗歌《羔羊》中所表达的态度时，他所主张的是布莱克的态度发生了变化。一旦我们在由同一位艺术家创作的不同的艺术作品之间——或者出现更糟糕的情况，在一个艺术作品之中——发现了前后不一致之处，那么，我们就有可能使用各种批评策略。我们可能会争论说，如果以某种不同的方式来看待这些前后不一致之处，那么，它们就根本不是前后不一致——我们也许有可能提出某种进一步的、把它们全部包括在内的解释，也许这位艺术家在其不同的创作阶段所采用的人物角色不同。如果不是这样，我们也许会说，由于这位艺术家并没有达到他或者她计划要达到的目的，因此，这些前后不一致之处都是偶然事件所造成的结果。第三种可能性是，我们不是把这些前后不一致之处视为未能得到实现的意向的结果，而是视为前后不一致的意向的产物。在这种情况下，我们也许会诉诸这位艺术家的思想变化，也许会诉诸这位艺术家的各种自觉意向和他或者她的各种潜意识之间所存在的冲突。如果我们不采用这些策略之中的任何一种策略，那么，我们就有可能抛弃下列

观念，即一个人是经过考虑来创作这个或这些艺术作品的。如果这些前后不一致之处存在于一个艺术作品之中，这个艺术作品就有可能是某种合作的结果。如果这些前后不一致之处出于被人们认为出自同一位艺术家之手的艺术作品，那么，也许它们实际上并不都是由这位艺术家创作的。

然而，假定我们发现莎士比亚的艺术作品根本不是由一个人创作的。它们既不是由莎士比亚创作的，也不是由培根(Bacon)创作的，而是由一些玩弄打字机的猴子创作的。在这种情况下，谈论艺术家的意向就毫无意义了。因此，我们便会谈论第一批观众的期望，因为这种谈论所假定的是，一个艺术作品从来都是由一个或者更多有意识的人为了把它呈现给观众而创作的。虽然我们也许会赞美这些猴子所造成的东西，但是，我们却有可能在摆脱的任何批评限制的情况下，把它解释成能够使我们感到快乐的东西。某些结构主义评论家和后结构主义（post - structuralism）评论家认为，对一个艺术作品的所有各种解释都同样是有理有据的。这些评论家以无可指责的前后一致性，否认艺术家的意向与批评有任何关联。他们在这样做的过程中都忽略了一个与艺术有关的基本事实。艺术作品之所以不同于自然对象，就在于它们是由一个或者一群处于特定的时代和特定的社会之中的特定的人创作的。它们都具有其创作者和起因。这两种因素构成了评论家利用与文学本文所提供的证据不同的其他证据，而且我们恰恰必须在这里寻找进一步的、认为各种解释有理有据的证明。这两种因素是相互联系的，因为一般说来，所谓应当把一部文学作品呈现给观众，而且创作这部文学作品的他或者她必须以使观众最终能够理解这部文学作品的方式写作它，就是这个艺术家的意向的组成部分。即使那些领先于

时代的艺术家，也在抛弃或者修改某些艺术惯例的同时，遵守他们的观众所接受的其他一些艺术惯例。所谓写作一部文学作品是为了使之能够得到理解，这样一种假定构成了观众对一部文学作品的期望的组成部分。此外，一位艺术家也会与他或者她的同时代观众共享有关艺术形式的许多假定，共享许多道德态度、社会态度以及政治态度。当我们了解公元前15世纪的希腊文化和希腊社会时，我们不仅要了解埃斯库罗斯的观众所具有的期望，而且还要了解埃斯库罗斯本人所可能持有的那些共同的假定和态度。当我们了解意大利文艺复兴时期的文化和社会时，我们不仅要了解那些最先观看乔托绘画的观众所具有的期望，而且还要了解乔托本人所持有的那些共同的假定和态度。

人们对作家的意向与文学批评的关联一直在进行激烈的争论。我在下面的论述中将集中论述作家的意向；但是，我们将会看到，对这种存在于艺术作品之中的意向的确切理解，也包含着对观众的各种期望的理解。四十年前，W·K·威姆萨特(Wimsatt)和M·C·比尔兹利(Beardsley)曾经对文学批评中诉诸作家意向的做法，提出了闻名遐迩的攻击。[4]威姆萨特和比尔兹利将其论文命名为"意向的谬误"，并且断然宣布："作家的意向或者构思作为判断一部文学艺术作品是否成功的标准，既不可用，也不可取。"[5]虽然他们在这里提到的"判断……是否成功"暗示出他们对评价的某种关注，但是，当他们接下来讨论有关评论家们所展示的"意向的谬误"的例子时，我们就可以逐渐清楚地看到，他们也把解释考虑在内了。他们在那篇论文中并没有把这两者明确区分开来。就威姆萨特和比尔兹利主张作家的意向并不提供人们可以用来判断一部文学作品是否成功的任何一种标

准而言，他们是正确的。我可能计划撰写一部杰作，但是结果却写出了某种没有什么价值的东西。这个令人感兴趣的争论点——随之而来的许多争论都以这种争论点为中心——是作家的意向与文学解释的关联，而威姆萨特和比尔兹利在这里则最终是错误的。为了理解他们究竟为什么是错误的，我们必须更加仔细地考察他们的立场。

威姆萨特和比尔兹利指出，作家的意向“既不可用，也不可取”。他们有关诉诸作家的意向并不可取的论断，在很大程度上是以下列主张为依据的，即评论家们只应当认为“内在的”证据与文学批评有关，也就是说，只有从这个正在被讨论的文学作品的本文之中提取的证据，才与文学批评有关。当他们撰写这篇论文时，他们正在激烈抨击某些文学批评类型，后者虽然向人们提供了对一位作家的生平以及这位作家在创作一部文学作品时所可能具有的思想状态的广泛讨论，但是却没有仔细考察这个文学作品的本文所具有的各种细节。我们曾经以某种不同的方式探讨过这个问题。在第六章中，我既强调了评论家应当关注文学作品本文的各种细节，也强调了批评性的解释必须得到来源于这个文学作品本文的证据的支持。我们现在所考虑的问题，并不是以有关作家意向的知识为依据的文学批评是否应当取代以文学作品本文的各种细节为依据的文学批评。这个问题也不是一个与把文学作品当作一个作家生平的证据来运用的有关问题。根据文学作品而作出的有关一位作家生活中的重大事件，或者有关一位作家的思想状态的结论，其根据不足是众所周知的。有人曾经尝试过的、根据卡图卢斯的诗歌再现他与莉丝比娅的风流韵事，永远只能是某种推测，因为其他证据全都没有了。我们无法知道卡图卢斯什么时候根据真实情境创作一首

诗歌、什么时候根据他所想象的情境创作一首诗歌，或者什么时候根据他对真实情境的夸张创作一首诗歌。这同一种观点也适用于人们为了再现莎士比亚与其十四行诗所描绘的“黑色女子”（The Dark Lady），或者再现莎士比亚与W·H·先生①的关系所作出的尝试。无论如何，这些重现作家生平的尝试都不是文学批评。它们使人们离开文学作品，走向对它们的创作者的推测。然而，我们应当把将文学作品当作与作家生平有关的证据来运用，与运用有关作家生平的证据——包括与作家的意向有关的证据——来阐明文学作品区别开来。

我愿意同意威姆萨特和比尔兹利的下列观点，即评论家应当从仔细研究文学作品的本文开始。但是，这里的问题在于，当这个本文引出互相冲突的解释时，我们应当做什么。诉诸作家的意向能够帮助我们确定哪一种解释可以最充分地被证明是有理有据的吗？如果我们需要一种可以使我们在互相冲突的解释之间作出取舍决定，并且充分重视下列事实的方式，即一部文学作品是由一个或者一群处于特定的时代和特定的社会之中的特定的人创作的，那么，与这个作家的意向有关的证据就似乎确实是可取的。那么，它可用吗？

威姆萨特和比尔兹利把他们通过“意向”这个词语所表达的意思界定为“他所预期的东西”，也就是说，界定为“存在于作家心灵之中的构思或者计划。”[6]他们认为这种意向从原则上说是不可用的，因为我们永远无法确切地了解正在

① W·H·先生（Mr W. H.）究竟是谁，学术界说法不一，参见梁实秋译《莎士比亚全集》（下卷），第983—984页（内蒙古文化出版社，1995年）。

另一个人的心灵中发生的事情。威姆萨特和比尔兹利所犯的错误的根源在于，他们假定我们如果要想理解一位作家的意向，就必须能够把握正在他或者她的心灵之中发生的事情。“意向”并不只是人们在讨论艺术作品时所使用的一个术语。人们在另外两个——对于讨论艺术来说都很重要的——领域中也不受任何限制地使用它。我们也同样谈论与行动（action）有关和与语言有关的“意向”。人们在进行一种行动时所依据的意向，从道德和法律方面来看都具有最重要的意义。意向既可以把“错拿”某种东西与“偷”这种东西区别开来，也可以把“过失杀人罪”与“谋杀罪”区别开来。当我们作出道德判断和法律判决时，我们当然会认为，有关一个行为者的意向的知识不仅是可取的，而且也是可用的。在语言领域中，意向与意义也是密切联系在一起的。当我们说话时，我们的意向是使我们的语义得到交流，而且，我们假定倾听者可以了解这种意向。把语言当作一种交流手段而成功地运用，取决于下列假定，即与说话者的意向有关的知识既是可取的，也是可用的。

行动、语言以及艺术作品，都是由人类创造的；我们可以把人们对既与行动有关、又与语言有关的意向的某些哲学讨论，有益地运用到与艺术作品有关的意向上去。[7]一般说来，除非人们有理由认为行动没有任何意向，否则，人们都假定行动是有意向的。如果我在一群人之中不小心撞了某个人，而这个人转过身来冲我瞪眼，这是因为他假定我知道我正在做什么，而且就我决心向前走而言，我是故意撞他。如果我在这种情况下说声“对不起”，并且说：“请原谅，我不是故意的”，或者“请原谅，我没想到会撞上您”，那么，他的态度就会缓和下来。意想不到的行动或者偶然出现的行动

是例外情况，而不是通常出现的情况。对于语言来说，情况也同样是如此。假定我使用了一个蹩脚的双关语，而我的倾听者以作鬼脸的形式作出反应。这种反应所假定的是，我是故意使用这个双关语的，我努力想使我的倾听者笑起来，但是我的幽默感却相当糟糕。当我说"请原谅，我不是故意的；我并没有意识到它是一个双关语"时，我的倾听者的态度就会发生变化。

即使人们在开始行动之前不进行有意识的深思熟虑，行动也可以是有意向的。如果我想在天气极好的一天出去旅游，那么，我确实有可能进行某种有意识的计划。如果我打算乘坐上午十点的火车，我就必须在上午九点离开家；而为了能够在上午九点离开家，我就必须在早上七点半起床；而为了我确实能够及时醒来，我最好提前把闹钟上好。然而，我不可能预先仔细考虑我的各种行动的每一个细节。虽然我有可能在时间紧迫的情况下，决定不清洗早餐用的碟子就离开家，但是，我并不是不经任何考虑就不清洗它们而离开家的。如果我只是像平常那样在同样的时刻出发去做我的日常工作，我很可能根本不会有意识地作任何计划。然而，我却在闹钟响的时候起床、吃早餐，并且像平时那样准时出发去上班。即使我并未有意识地深思熟虑这些事情，我做这些事情也不是毫无意向的。在这里谈到的任何一种情况，一个旁观者都会根据下列事实推论说我的行动是有意向的，即我的行为遵循了某种有条理的模式，而后者似乎就是以达到一个特定的目标——坐上那趟火车或者准时去上班——为目的的。

对于语言来说，情况也同样是如此。如果我打算在晚宴之后作一个正式的演讲，我就会有意识地对此进行深思熟

虑。我会仔细考虑我打算讲什么，计划各个论题的次序，并且把我打算使用的某些机智诙谐的说法记下来。如果我打算与我以前从未接触过的某位重要人物谈话，那么，我同样也会仔细考虑各种适当的开场白，仔细考虑表现自己的各种方式。我并没有对这次演讲或者这次谈话的每一个细节都作出计划，这个事实并不会使我对我以前未曾有意识地计划过的话即席作出详细说明。另一方面，如果我打算与我非常熟悉的人们聊天，那么，我就根本不会预先计划我到时要说些什么。然而，我的谈话实际上并不是毫地意向的，而且我的倾听者们也会这样认为。这里谈到的任何一种情况，在我的正常语言行为模式突然出现了某种差错——尽管情况不允许我使用双关语，但是我却突然使用了一个蹩脚的双关语，或者我虽然平时谈话都很得体，这一次却作出了一个一点儿也不得体的评论——我的倾听者们都会认为我这样做不是故意的，而不会出现其他想法。

如果行动和语言遵循某种有条理的模式，人们就会假定它们是有意向的。如果我们要寻找人们在进行一种行动或者作出一种陈述时所具有的意向，那么，我们就必须研究似乎适合于这种意向的模式。因此，如果根据这一系列使我能够准时上班的行动构成的脉络来看，我在闹钟响的时候起床作为一种有意向的行动就是有意义的。如果我们对一个行为者或者一个谈话者在做某种事情时所具有的意向感到困惑不解，那么，我们就有可能从这个行为者或者这个谈话者那里寻找某种解释。一位正在我家作客但是却不习惯于我的习惯的客人，也许会对我在晚上十点就摆好吃早餐的桌子感到困惑不解。如果她问我为什么要这样做，我就会解释说，我这样做是为了在第二天早上节省时间，使我确信我能够及时离

开家去上班。这些事例都是例外情况，而不是通常出现的情况。我们所具有的与其他人的意向有关的绝大多数知识，都来源于根据我们所观察到的行为模式而作出的推论，而不是来源于这些人对其意向的明确声明。

除非人们有理由认为艺术作品不是意向的产物，否则，人们就会像假定行动和语言是意向的产物那样，假定艺术作品也是意向的产物；而且，正像行动和语言都可以在不是人们有意识的深思熟虑的产物的情况下被这些具有意向的人创造出来那样，艺术作品也同样可以如此。在艺术领域中，人们也是根据对各种有条理的模式的观察来推论各种意向的。我在前面曾经说过，某些与艺术家的意向有关的证据，可能就来源于这个艺术作品的本文本身。如果我们严肃地对待所谓一个艺术作品是由具有意向的艺术家创造的这样一种观点，那么，这种论述恰恰是我们所期望得出的。如果我们问："莎士比亚真的打算使我们严肃对待普洛斯彼罗在《暴风雨》中运用的魔法吗?"那么，我们为这个问题寻找答案而应当涉足的第一个地方，就是《暴风雨》的本文。我们必须询问，这个本文的其他特征——诸如这出戏中的其他人物所表现出来的对普洛斯彼罗的态度——是否暗示我们应当严肃地对待这种魔法。我们在第四章中曾经看到，形式主义评论家们时常试图在艺术作品中找到统一整体、连贯性以及秩序。尽管形式主义通常是与坚定地拒绝对艺术家意向的任何参照联系在一起的，但是，就形式主义者在一个艺术作品中寻找秩序和连贯性的过程而言，他实际上所寻找的，就是一个被具有意向的艺术家创作的对象所具有的那种模式特征。[8]

当我们试图发现另一个人在进行其行动时所具有的意向时，我们所试图发现的是某种存在于整个一系列行动之中的

模式。我所进行的在闹钟响时起床的行动，适合于我在具有准时上班这样一种意向时作出的所有一系列行动，它们都是我为了达到这个目的而进行的行动。而这个行动系列本身也同样适合于某种更大的、由许多种——我在具有使我的工作效率更高这样一种意向时进行的所有——行动构成的模式。而且，我们还可以把我对使我的工作效率更高的关注，看作是我的整个生活模式的组成部分——就这种生活模式而言，我既具有某些目标，也具有需要优先考虑的事情。使我的工作效率更高只不过是这些目标当中的一个目标。我有可能意识到了这种生活模式，并且自觉地为了遵循它而努力；或者实际情况也许是，虽然一个旁观者能够把这种模式推论出来，但是，我本人却并未充分意识到我似乎正在努力实现的这种计划。

寻找艺术家那存在于个别艺术作品之中的意向性模式，与寻找行动者那存在于一个小的行动系列之中的意向性模式并无不同之处。如果我们现在转向在推论一位艺术家的意向时所使用的其他方式，并且在解释他或者她的艺术作品的过程中运用这种推论，我们便可以看到，我们正在使这个个别的艺术作品适合于某种更大的模式——就像我们在使个别的行动或者小的行动系列适合于某种更大的模式时所做的那样。如果我们引进来源于同一位艺术家创作的其他艺术作品的证据，我们就是在假定一种连贯的模式并不是——比如说——只由《暴风雨》本身构成的，而是由莎士比亚后期创作的所有戏剧构成的。让我们再考虑一次我们在这一章开始时曾经引用过的、来源于特拉沃西讨论莎士比亚的后期戏剧的著作的话："从存在于它们各自的情节之中清晰可见的格调来看，这些……喜剧构成了一个严密的艺术统一体，这

一点是非常清楚的。"[9]同样，如果我们引进来源于一位作家尚未出版的手稿的证据，那么，我们之所以这样做，是因为这种证据也可以与这位作家已经出版的文学作品一起适合于某种连贯的模式。正像凯瑟琳·雷恩在讨论布莱克的文学作品时所做的那样，评论家们也时常提到艺术家所阅读过的各种著作。由于这种证据并不是来源于艺术家所创作的艺术作品，所以，它是一种相当不同的证据。然而，我们还可以假定，我们可以查出这个艺术家阅读过的著作和他本人创作的艺术作品之间的联系。并不用通过调查我们无法接近的那些艺术家心灵中的过程，来寻找这样一种联系。我们可以寻找在他或者她阅读过的著作和他或者她创作的艺术作品之间的各种相似之处。如果没有证据表明布莱克曾经阅读过赫耳墨斯神智学的各种本文，而且他的文学作品之中也不存在对这些本文的任何明显的反映，引用这些本文来阐明布莱克的文学作品就是毫无意义的。

如果我们不折不扣地坚持认为就文学批评而言，只有来源于我们所讨论的文学作品本文的证据才可以得到认可，那么，我们实际上就是在说，我们在艺术领域中只应当寻找那些范围很小的模式。也许存在于个别艺术作品之中的模式还可以令人满意，但是，由整整一系列艺术作品，或者由一系列艺术作品和其他材料一起构成的模式，就不会得到认可了。这样说并没有充分的理由。的确，把某些艺术作品置于一个更加宽泛的脉络之中，由此我们对这些艺术作品的欣赏水平常能得以提高。特拉沃西由于运用了来源于莎士比亚后期的其他戏剧的，这些戏剧与《暴风雨》的相似之处，使他对《暴风雨》的讨论更富有启发性。如果我们孤立地看待布莱克的《猛虎》，那么，我们是难以理解这首诗的；雷恩和

希尔施提出有关它的不同解释，也都是试图通过把它置于某种更加宽泛的框架之中，帮助我们理解它。

我们不仅可以把同一位作家创作的文学作品放在一起，也可以把运用相同的艺术形式和艺术惯例的文学作品放在一起，由通过这样做构造规模较大的艺术模式。我在这一章前面的部分曾经主张，使一个艺术作品与使用相同的艺术形式和艺术惯例的其他艺术作品联系起来，是使这个艺术作品与第一批观众的期望联系起来的一种方式。同时，这样做也可以使它与艺术家的意向联系起来。一位艺术家常常在一种特定的艺术传统范围内，以某种特定的艺术风格深思熟虑地创作一个艺术作品。例如，维吉尔在构思其《埃涅阿斯纪》的时，一直努力以与荷马在创作其《伊利亚特》和《奥德赛》时使用的相同风格，来创作一首诗歌；而弥尔顿在构思其《失乐园》的过程中，也同样试图仿效维吉尔和荷马的艺术创作风格。有关维吉尔曾经努力以与荷马的艺术创作风格相同的风格创作诗歌的证据，并不存在于维吉尔就其创作意向而作出的、与他的诗歌有所不同的任何陈述之中，因为任何一种这样的陈述都未能流传至今。它存在于《埃涅阿斯纪》的某些段落和荷马的这两部史诗的某些段落之间差不多完全一样的相似之处。[10]普洛佩提乌斯①创作的某些诗句清楚地表明，维吉尔的同时代的人认为他在仿效荷马：

> cedite Romani scriptores; cedite Grai!
> nescio quid maius nascitur Iliade.

---

① 普洛佩提乌斯（Secxtus Propertins，约公元前50—前15年）：罗马哀歌诗人，与维吉尔、贺拉斯是同时代人，作有哀歌四卷。

(走开吧，罗马作家，走开吧，希腊作家，

比《伊利亚特》更伟大的作品就要诞生了！)[11]

确定由存在于维吉尔和荷马之间的联系构成的模式之所以有价值，是因为这样做可以提高我们对维吉尔的诗歌的欣赏水平。

我们在一位艺术家创作的各种艺术作品之间，在一位艺术家的艺术作品和他或者她所阅读过的著作之间，或者在一位艺术家的艺术作品和另一位使用同样艺术风格的艺术家艺术作品之间所能够找到的各种连贯性模式，并不一定都是由这位艺术家自觉地创造出来的。假定我们在时间旅行中回到了公元前1世纪，并且与维吉尔讨论存在于其《埃涅阿斯纪》中的许多使人联想到荷马的相似之处。他很可能对细致的学者们所发现的某些这样的相似之处感到惊讶，而且，他很可能并没有经过深思熟虑就把这些相似之处用到这部诗歌中去了。并不是所有艺术创作都是艺术家自觉地进行细致计划的结果。虽然我们受到了我们所阅读、观看、倾听过的东西的影响，但是，我们却未必同时意识到了这种东西。不过，在我看来，把《埃涅阿斯纪》中存在的与荷马史诗的全部相似之处都描述成维吉尔有意为之的结果，是非常合乎情理的。也许其中的某些相似之处是人们时常自相矛盾地称之为“无意识的意向”（unconscious intention）的产物。如果我们认为具有意向的行动、语言以及艺术就是其他人可以在其中分辨出各种模式的行动、语言以及艺术，那么，我们就必须允许这样一种现象在行动、语言以及艺术中存在。我在不清洗早餐用过的碟子的情况下就离开家之所以并不是未经任何考虑的，恰恰是因为我以前并不打算这样做。如果有人

就这种行动向我提出问题，那么，我就有可能承认这种行动是有意向的。我也可能并没有意识到我在准时去上班时所采用的方式适合于我那作为一个整体的生活模式，但是，一旦有人向我指出了这种联系，我就有可能承认它。我认为，即使维吉尔根本不曾有意识地计划运用他那些使人联想到荷马的相似之处，当我们使他注意到这些相似之处时，他也完全有可能承认它们的存在。虽然莎士比亚可能计划过或者并未计划过特拉沃西在他的后期戏剧的情节和主题方面的各种联系，但是，如果特西沃西向他指出这些联系，那么，我怀疑他会不会否认它们的存在。[12]

我一贯主张，同一位艺术家创作的各种艺术作品之间，一位艺术家创作的艺术作品和类似他所阅读过的著作的其他材料之间以及具有相同的艺术风格的艺术作品之间的连贯性模式，都可以成为有关这位艺术家的意向——包括"无意识的意向"——的证据；而且，所有这些连贯性模式在文学批评中都是可以认可的。但是，假定我通过把一首中国诗歌、西部非洲部落的一首歌曲以及但丁的《地狱篇》放在一起而发现了一种模式，而且这种模式使我得出了有关但丁的一种新的、令人兴奋的解释。我并不想声称但丁了解这首中国诗歌或者这首西部非洲部落的歌曲，我只不过认为把这三者放在一起所得出的结果是令人兴奋的。我们可以想象的是，人类的生存状况很可能具有这三者都加以表现的某种共同特征；而且，把这首中国诗歌与这首西部非洲部落歌曲放在一起，有助于我们更清晰地设想这种在但丁的《地狱篇》中得到表现的特征。除非实际情况就是这样，否则，我们就会难以理解，一种既不考虑但丁的知识和兴趣，也不考虑他所生活的时代和地区，更不考虑他的创作所针对的观众的模式，

怎么能够真正提高我们对《地狱篇》的理解水平。我们在一个艺术作品中不可能只发现某种陈旧的模式。一般说来，如果我们要得出一种有理有据的解释，那么，这种模式就必须既与这位作家有关，也与这种文学作品的发源地有关。

到此为止，虽然我曾经提到一位艺术家承认他在无意识地进行过计划的情况下创造的各种模式，但是，我一直（非常有意识地）很少谈论艺术家对其意向的明确陈述。艺术家们对其意向的陈述时常是不可用的。只有对于那些距离现在比较近的过去的艺术家来说，书信和日记这样的文献材料才流传下来了；虽然他们在这些文献材料中描述了他们构思其艺术作品的过程，但是，只有那些目前还活着的艺术家才会接待我们，并且回答我们关于他们的意向是什么的问题。即使这些陈述可用，也时常是不可靠的证据。我们并不总是自己的行动的最可靠的解释者，而艺术家们也并不总是他们自己的艺术作品的最可靠的解释者。此外，艺术家们时常不喜欢人们就他们自己的艺术作品提出问题，因此，他们很可能向人们提供不可信的、使人产生误解的回答。在一位艺术家把艺术作品创作出来之前，他或者她所能够告诉我们的，只不过是其已经意识到的意向。实际结果很可能证明这个艺术作品与艺术家的这些意向并不一致，因为艺术家在创作这个艺术作品的过程中，其各种意向都有可能发生变化，而且，事后才会被视为在这种总体性模式中保持连贯性的各种成份也有可能潜入，尽管艺术家并未有意识地打算这样做。只要我们理解了一位艺术家不断修改一个艺术作品的过程，我们就有可能理解他是怎样在使其艺术作品越来越精致的过程中修改这种模式的。虽然我们可以把艺术家对其艺术作品的修改视为，这是他为了使这个艺术作品与他以前的意向相一致

而作出尝试的证据，但是，除非我们知道这位艺术家已经提前对他的意向作了非常详细和具体的说明，否则，我们最好把这种修改看作是有关这位艺术家在发展和修改这些意向时所使用的方式的证据，看作是有关他产生出这种展示意向的模式时所使用的方式的证据。我们在这一章开始时当作一个例子来使用的利什曼对弥尔顿的《利西达斯》的讨论，就广泛使用了弥尔顿以这种方式对这个文学作品本文的修改。

比艺术家们在开始其创作之前有意识地考虑的东西更重要的是，如果我们可以向他们提出问题，他们在事后是否能够承认我们在他们的艺术作品中所找到的那些模式。比尔兹利曾经讨论过A·E·豪斯曼①在维多利亚女王即位五十周年纪念之际创作的诗歌《1887》。[13]这首诗歌的结尾部分是：

你会像父辈们那样子孙满堂，
因为上帝保佑女王。

弗兰克·哈里斯② 曾经假定这两句诗具有讽刺意味，但是，豪斯曼却愤怒地否认说，他所打算表达的只有忠诚的爱国主义精神。比尔兹利则由于忽视了讽刺与反讽之间存在的所有区别而采取了下列观点，即如果称职的评论家在这首诗歌中找到了反讽，那么，“无论豪斯曼说什么，我们都应当得出它是反讽性诗歌的结论。”在我看来，比尔兹利的观点是错误的。这首诗歌也许偶尔带有一些反讽的色彩，但是，

① 豪斯曼（Alfred Edward Housman，1859—1936 年）：英国诗人、学者，作有《什罗普郡一少年》、《最后的诗》等。

② 哈里斯（Frank Harris，1856—1931 年）：爱尔兰文学家、记者，著有《我的生活和恋爱》（共五卷）、《王尔德传》等。

如果豪斯曼的否认是真心实意的，那么，我们就不能不公平地说它是反讽性的。从这两句诗的表面来判断，它们是模棱两可的：我们既可以把它们看作是对维多利亚时代的爱国主义精神的直接表达，也可以认为它们以冷嘲热讽的方式表达反讽。豪斯曼对说它是反讽性的否认消除了这种模棱两可性。使我们把这两句诗当作反讽性诗歌来阅读的诱惑之所以存在，是因为如果我们把它们当作对这种爱国主义精神的直接表达来阅读，那么，它们就会使一首并不特别出色的诗歌具有了一种并未给人留下深刻印象的结尾。如果它们并不是对这种爱国主义精神的直接表达，那么，我们就会认为诗人的做法要聪明得多。但是，由于我们无法冒称豪斯曼具有哈里斯所具有的聪明，所以，我们把这两句诗看作是反讽性诗歌的做法是没有根据的。

如果我们反思一下文学批评的实际情况，我们就会发现，评论家们通常是以两种方式诉诸艺术家们有关其意向的明确陈述的——他们要么以这些陈述来支持他们已经依据这个文学作品本文系统论述过的某种解释，要么对这个文学作品本文极其困惑不解，所以在我们根本不知道怎样理解它的情况下，使用这些陈述。在这里，我们回过头来看一看艺术中的意向与语言中的意向的相似之处，将是很有帮助的。一般说来，我们都把某个人所说的话当作毋需解释就可以明白的东西来对待。当我们追究这个人说这种话是什么意思时，我们并不去寻找他的言外之意。我们之所以确实有时询问这个说话者，他或者她所说的话是什么意思，是因为我们在这些情况下不这样做就无法理解这种话。同样，只有当一位艺术家并未成功地在其艺术作品中表明他的意向时，我们才会问这位艺术家究竟想表达什么意思。正像我们一般说来都会

认为我们的语言表述本身——在我们并未作出进一步说明的情况下——就可以得到别人理解那样，艺术家也认为他的艺术作品在他并未作出进一步说明的情况下就可以得到观众的理解。[14]

艺术家创作他或者她那可以得到观众理解的艺术作品。在这个关节点上，观众的期望再一次进入了我们正在勾勒的这种画面。一位艺术家之所以会运用他或者她所处的时代具有的各种艺术形式和艺术惯例，并且遵守这个时代在道德、社会以及政治方面所具有的各种假定，不仅是因为这些东西都是他或者她所了解的，而且也是因为这些东西是其观众所了解的。当然，艺术家们可以选择使用被他们的绝大多数观众视为陈旧过时的某种艺术风格和一整套假定；而且，艺术家们也可能要么由于他们在艺术方面所作的革新，要么由于他们在道德、社会以及政治态度方面的革新，而使他们的观众感到困惑不解。然而，他们的艺术作品和观众的期望之间必定存在着某种接触点，否则，观众不仅会对他们的艺术作品感到困惑不解，而且还会表现出厌烦和漠不关心。艺术作品中必须存在某种线索，观众为了探索一条穿越作品呈现给他们的迷宫的道路。

从评论家的观点来看，观众的期望如果脱离了艺术家当初创作其艺术作品时所处的地区或者时代，就只是在理论上具有重要意义。然而，它们从实际角度看也是有用的，因为查明它们的真相时常会比查明艺术家的意向的真相更容易。虽然我们并不具有有关埃斯库罗斯在创作《奥瑞斯忒亚》的过程中所具有的意向的记录，但是，我们却可以发现有关被他写进这个文学作品之中的社会和文化的大量知识，而我们所发现的知识又可以帮助我们确定，我们在《奥瑞斯忒亚》

中发现的哪些模式可以为一种有理有据的解释提供依据，哪些模式是由于年代误植① 而强加给它的，仅仅是由我们的处于20世纪的心灵创造的模式。

我在这一章中一直坚持认为，仅仅诉诸文学作品的本文，终究无法证明对一部文学作品的批评性解释是有理有据的。我们必须从两种源头寻找支持——诸如与艺术家的意向有关的证据是可用的，诸如与第一批观众的期望有关的证据也是可用的。实际上，这两种证据时常发生重叠。它们之所以从理论上看也是重叠的，是因为艺术家们通常是在考虑观众期望的情况下创作其艺术作品的。[15]显然，由于我们在许多情况下并不具有与艺术家的意向有关，或者与观众的期望有关的足够的证据，所以，我们无法确切地发现就可能存在的几种解释而言，哪一种解释是正确的。虽然我们可以以某些解释无视我已经讨论过的这两种证据为由而拒绝考虑它们，但是，我们却无法发现哪一种解释是正确的。难道这纯粹是一个实际方面的困难么？至少，有关一个艺术作品具有一种唯一正确的解释的理论方面的理想存在吗？

E·D·希尔施坚持认为，对于每一部文学作品来说都存在一种正确的解释，这种解释就是作家所预期的解释。[16]根据希尔施的观点，允许其他任何一种解释存在都会使文学批评领域完全处于无章可循的状态，而且，人们用来区别各种解释的标准也将不复存在。我在第六章中曾经指出，试图根据从人们一致同意的前提出发推导出某种经过证明的结论的演绎性论断，来理解评论家们的研究程序，是一种错误的做法。希尔施也承认，文学批评无法达到演绎性证据所具有的

---

① 年代误植（anachronism）：即所述的人和事与时代不符的错误。

确定性。在他看来，评论家所遵循的是一种或然性逻辑，其目的是达到一种共识，即某种特定的解释最有可能是正确的。希尔施把一部文学作品的意义（meaning）和意味（significance）区别开来。意义是作家打算传达给观众的东西。一个文学作品本文的意义并不发生变化，解释的任务就是发现这种意义。另一方面，意味则是观众在一部文学作品中所找到的东西。不同的观众以不同的方式和一部既定的文学作品联系起来，因而希尔施很高兴地得出了下列结论，即一部文学作品的意味有可能发生变化。希尔施坚持认为，虽然我们并不以古希腊人所使用过的方式对《奥瑞斯忒亚》作出反应，但是，埃斯库罗斯打算传达的意义却并未发生任何变化。

希尔施所涉及的只是文学作品，而且他假定，在被运用于文学的“意义”和被运用于语言的“意义”之间，存在着一种密切的类比关系。正像我们在下一章中将会看到的那样，这种类比实际上提出了各种问题。希尔施通过运用他对意义和意味的区分坚决主张，归根结底，有效的解释的唯一标准是与艺术家的意向保持一致。对于希尔施来说，第一批观众并不具有任何得天独厚的地位。他们对这个艺术作品的期望，以及他们对它所作出的反应，都属于意味的领域。我的观点与希尔施的观点有所不同：我一直坚持认为，我们可以以两种方式之中的某一种方式，或诉诸艺术家的意向，或诉诸第一批观众的期望，或者同时运用这两种方式，证明一种解释是有理有据的。虽然一种解释对于某些艺术作品来说，以唯一有根据的面目出现，但是，对于许多艺术作品来说，即使我们拥有足够的、可以使我们全面认识艺术家的意向和第一批观众的期望的知识，我们也仍然面对几种可以被

证明是有理有据的解释。这些解释很可能互相冲突，因为某些艺术作品，某些使人们最感兴趣的艺术作品，从根本上说就是模棱两可的。也许这种模棱两可性本身正是艺术家所预期要造成的艺术效果，所以，希尔施所谓的本文的“意义”本身就是一组供观众选择的东西。[17]然而，艺术家的意向与观众的期望之间的冲突，也有可能导致模棱两可性。在这样一种情况下，希尔施就会认为，与艺术家的意向相一致的解释必定是正确的。进行这样的限制根本没有必要。承认人们对一个艺术作品可以作出不只一种可以证明其有根据的解释，并不是说“任何一种解释都有效”，并不是说文学批评根本没有标准可言；而是要正确地对待艺术所具有的丰富性和复杂性。

正像我在上一章中所做的那样，我在这里一直集中论述文学作品，而且我所使用的例子也大部分来自文学。艺术家的意向和观众的期望不仅在文学领域中是证明某种解释有理有据的标准，而且在其他所有艺术领域中也同样是如此。我们不仅可以通过考虑一幅画本身所具有的细节来证明对这幅画的某种解释是有理有据的，而且可以通过参照由同一位艺术家创作的其他美术作品和使用同样的艺术惯例的其他美术作品，通过参照这位艺术家和那些被他当作第一批观众来预期人所具有的态度和假定，来证明这种解释是有理有据的。同样，我们不仅可以通过考虑一首音乐本身所具有的各种细节来证明对这首音乐的某种解释是有理有据的，而且可以通过参照由同一位作曲家创作的其他音乐作品和使用同样的音乐形式的其他音乐作品，通过参照这位作曲家和那些被他当作第一批观众来预期的人所具有的态度和假定，来证明这种解释是有理有据的。正像人们对于一部文学作品很可能不只

作出一种有理有据的解释那样，人们对于一幅画或者一首音乐，也很可能不只作出一种有根据的解释。要求一位评论家证明他或者她对一个艺术作品的解释是唯一正确的解释，就是要求他或者她做其不可能做到的事情。严肃地说，要求一位评论家根据我们在这一章和上一章中概括论述的批评程序和批评标准，证明他或者她的解释是有理有据的，就是要求他或者她认识到文学批评不是一种游戏，而是一种训练——只要我们确切地进行这种训练，我们对艺术作品的欣赏水平就可以得到提高。

第八章 意义和真理

我们已经看到,E·D·希尔施坚持认为，解释的任务就是发现一个文学作品的意义。这种主张听起来似乎是无可争议的，因为评论家们也经常把艺术作品描述成具有意义的东西。一位研究希腊悲剧的评论家，奥利弗·塔普林（Oliver Taplin），在他所撰写的论述埃斯库罗斯的著作中指出，他所关注的是阐明“一出悲剧所具有的意义”；但是，他坚持认为这种意义并不仅仅是由一出悲剧所使用的词语传达出来的东西。他所关注的是“富有戏剧性的意义”和“形象化的意义”。[1] 哲学家乔纳森·巴恩斯 (Jonathan Barnes)，则可以谈论“这样一个基本事实，即艺术作品的确经常向人们提供真理，……”[2] 虽然人们有可能把这种有关意义和真理的谈论运用到音乐、视觉艺术，甚至戏剧上去，但是，最常见的情况却是人们把它运用到文学上去。这个方面的典型例子有，约翰·贝利(John Bayley) 在撰写论述亨利·詹姆斯的《金碗》的著作的过程中所提到的，“对这部小说的意向和意义的持续多年的争论”，还有安格斯·考尔德(Angus Calder) 的下列主张，即司各特① 在《清教徒》（*Old Mortality*）一书中“开辟了通向人类真理的道路”。[3]

语言是文学的表现手段，这个事实可以说明人们为什么能够如此轻而易举地把“意义”和“真理”这些术语运用到

---

① 司各特（Sir Walter Scott，1771—1832 年）：英国小说家，诗人，著有《威弗利》、《清教徒》、《艾凡赫》以及长诗《玛密恩》等。

文学上去。各种语言陈述都具有意义，而且它们不是真的就是伪的；因此，人们很容易倾向于谈论由这些陈述构成的文学作品的意义以及真伪。被人们运用到语言上去的意义概念和真理概念，在哲学和语言学中都得到了很多研究，但是，人们目前对它们的意义和用法不是毫无争议的。不过，就日常用法而言，当我们把各种语言陈述当作真的或者有意义的陈述来谈论时，我们所使用的都是人们熟悉，并且总的来说可以理解的概念。有关各种陈述是真还是伪的标准，以及适用于真陈述和伪陈述之关系的逻辑规则都是存在的，值得注意的是这样一种规则，即一个有矛盾的真陈述必定是伪陈述。虽然意义相比较而言不这么明确，但是，我们通常都假定，有意义的陈述与没有意义的陈述之间存在明显的区别，我们能够对一个不理解某种陈述的儿童或者外国人说明这种陈述的意义，而且，具有不只一种意义的陈述是模棱两可的。因此，人们究竟要通过谈论一个艺术作品的意义或者真理来表达什么意思，就更不清楚了。

假定一位评论家认为亨利·詹姆斯的短篇小说《螺丝在转动》——这是一部描述一位女家庭教师和两个似乎被魔鬼所控制的小孩的小说——具有弗洛伊德学派的意义，并且实际上描述了这位女家庭教师的性压抑，而另一位评论家则认为应当把它理解成詹姆斯对19世纪的英国人对待儿童的态度的评论，第三位评论家则可能认为它只不过是一部扣人心弦的鬼怪小说，根本不具有更进一步的意义。对于E·D·希尔施来说，这部小说唯一可能具有的意义就是詹姆斯所预期要表达的意义。根据我自己在第七章中提出的论断来看，虽然这部小说可能是模棱两可的，可能不只具有一种意义，但是，评论家对它作出的可以被证明是有理有据的解释，不仅

必须得到来源于这部小说本文的证据的支持，而且也必须得到有关詹姆斯的意向的证据，以及有关他的第一批观众所期望的证据的支持（我们必须回忆一下，有关一位艺术家的意向的证据并不仅仅指这位艺术家对其意向的明确陈述。它既包括来源于同一位艺术家所创作的其他艺术作品的证据，也包括我们在本书前面提到的其他各种证据）。无论詹姆斯还是他的第一批读者，都不可能了解弗洛伊德在詹姆斯创作《螺丝在转动》时才开始系统表述的精神分析理论。不过，詹姆斯的第一批读者也许会像现代读者那样，对这位女家庭教师是否具有相当突出的与众不同之处感到疑惑不解。这位女家庭教师在她的叙述中作了如下解释："我过去经常对自己的轻微责备怎样才能有助于他们猜到，我认为对于他们来说是对陌生的事情感到疑惑不解；而这些事情只能使他们更加感兴趣的情况本身，并不能直接有助于我对他们隐瞒这些事情"。在她最后一次开始面对这个名叫迈尔斯的小男孩时，她说："虽然女仆和我们在一起，但是我们一直沉默不语——这种场面突然使我异想天开地觉得，这种沉默就像一对正在进行新婚蜜月旅行的年轻夫妇，在客栈由于侍者在场而感到羞涩的沉默一样。"[4] 我到后面还会回到是否可以证明对这部小说的弗洛伊德学派解释，或者准弗洛伊德学派解释是有理有据的这个问题上来。现在，我所关注的是，阐明所谓对《螺丝在转动》的这种解释或者其他任何一种解释可以把这部小说的"意义"告诉我们，究竟是什么意思。

就真理而言，同样的问题也出现了：弗洛伊德学派的评论家将会说，《螺丝在转动》表达了有关人的无意识内驱力的真理；第二位评论家则会认为它所表达的是有关维多利亚时代的英国的真理；而第三位评论家则可能认为，在这里并

没有出现有关真理的问题。这三位评论家在使用“真理”这个术语时所指的是同一种意思吗？被用来确定一个艺术作品在什么情况下表达真理的标准存在吗？只有有意义的艺术作品才能表达真理吗？正像只有有意义的陈述才能要么是真陈述、要么是伪陈述那样。难道所有不表达真理的艺术作品都表达谬误吗？

由于人们可以把“意义”和“真理”这些术语最轻而易举、最容易使其他人理解地运用到语言上去，所以，他们作出下列假定是理所当然的，即它们在语言中的运用可以成为我们在其他领域运用它们的范式（paradigm），而且，当我们把这些概念运用于文学或者其他任何一种艺术时，我们是把这种艺术当作某种语言来对待的。我们已经看到，我们可以通过考虑既与语言有关，又与行动有关的意向，具体说明意向在艺术中所发挥的作用。因此，我们也许可以持有这样的希望，即我们同样可以通过存在于艺术和语言之间的类比关系，阐明人们在艺术和文学领域中对意义和真理的谈论。

然而，我们在这里有必要提出某种告诫。正是因为语言方面的意义是一种最引人注目、被人们讨论得最多的意义，所以，我们不应当忘记，人们可以以各种各样的方式来使用“意义”这个术语。除了语言方面的意义之外，还存在许多其他的意义种类：红色斑点可以表示某个人正在出麻疹，点头可以表示同意，而红灯亮了则可以表示“停止前进！”值得注意的是，我在这里列举的这些其他的意义种类，要么是自然症状（红斑点），要么是人们根据惯例来确定其意义的指号（sign；点头只是在某些文化中才表示同意，而在另一些文化中所表示的意思则恰恰相反；交通信号灯的意义则是由《公路法规》明确规定的）。即使在考虑语言的时候，我

们也必须把说话者通过其所说的话表达的意义与他使用的语句所具有的意义区别开来。因此，“你正站在我的脚上”通常并不仅仅是一种对事实的陈述；说话者通常用这句话来表示“请你从我的脚上移开”的意思，但是他并没有这么说。人们可以想象与一个并未认识到这一点的火星人进行的一场使人发笑的对话：“我正站在你的脚上？是吗？这多么有趣啊！”“我的意思是说你应当从我的脚上移开。”“噢！我明白了。可是你为什么不这么说呢？”这种想象出来的情境清楚地表明，这里也包含着一种潜在的文化惯例。总的来说，意义总是涉及与使具有意义的东西和得到表达的东西，使能指（signifier）与所指（the signified）互相联系起来有关的各种规则。这些规则也许是自然形成的——就像红色斑点表示某个人正在出麻疹那样，但是在许多情况下，它们却是由人们根据惯例确定的。这些规则在明确性和准确性方面可能有相当大的不同。语言陈述的意义由各种规则支配，这些规则虽然比较明确和准确，但是却非常复杂。我们不应当忘记下列可能性，即艺术作品的意义也许更像与语言的意义不同的其他意义种类。

就其运用范围而言，“真理”要比“意义”有限得多。无论是通过语言还是通过其他表现手段来表达，红色斑点、点头、交通信号都不可能要么是真的、要么是假的，而且就各种命令、警告、请求、希望或者询问而言，情况也同样是如此。只有各种断言（assertion）才有可能要么是真的，要么是伪的。在这里，我们也必须谨慎处理这种存在于艺术和语言之间的类比关系。我们通常说艺术作品传达、表达甚至揭示真理，而不说这些艺术作品是真的；这种做法表明，艺术方面的真理与语言方面的真理很可能并不是同一种真理

(当评论家们谈论艺术方面的真理时，他们有时所涉及的是这位艺术家是否表达他所真正感受到的东西，也就是说，他的表达是否真诚。从这种意义上说，反思一下——询问一个陈述是否是真的是一回事，而询问这个说话者是否真诚地作出这种陈述，并且是否相信它是真的，则是另一回事——只要我们反思了就可以看到，艺术方面的真理与语言方面的真理毫无关系。我在这里所关注的并不是这个最好被当作真诚，而不是被当作真理来描述的概念，而且也不会再进一步论述它)。

让我们在牢记这些告诫的情况下，探索一下语言方面的意义和真理在使我们有可能认识艺术方面的意义和真理的情况下所利用的方式。我已经说过，就使其具有意义的东西与得到表达的东西联系起来而言，意义需要规则——无论这些规则多么含糊、多么不明确。当语言学家们谈论语义学和语义学规则时，他们所指涉的正是语言的这个方面。但是，作为一种与其他任何一种具有意义的系统都不相同的系统，语言就使其内部的各种成份结合起来而言也需要规则，需要某种句法。确定一个完全由代词构成的语句不是有意义的英语语句，或者“狗咬人”的意思与“人咬狗”的意思不同的，正是句法规则，而不是语义学规则。句法和语义学在人们解释语言方面的意义和真理的过程中都发挥某种作用，而且，如果艺术方面的意义确实与语言方面的意义相似，那么，我们就既可以预期支配各种艺术成份之内在结合的艺术惯例是存在的，也可以预期使存在于艺术作品内部的成份与外在于艺术作品的现象互相联系起来的艺术惯例是存在的。看来，奥利弗·塔普林通过其对希腊悲剧之诸戏剧惯例的说明所要主张的正是这一点。他把他那论述埃斯库罗斯的著作，描述

成“一种对希腊悲剧家之戏剧技巧的‘语法’的贡献”。[5] 他使用“语法”这个术语所表示的，正是我使用“句法”这个术语所表示的意思。例如，他试图表明，应当安排一位演员在合唱队开始演唱一首歌曲之前退场，就是希腊悲剧的一种惯例；如果我们不能认为悲剧家们对这种惯例的背离是由他们在创作剧本方面的无能，或者是由他们在遵循这种本文传统方面所犯的错误造成的，那么，他们这样做就是经过深思熟虑以产生艺术效果为目的的，而且，他们所使用的方式也与诸如杰勒德·曼利·霍普金斯这样的诗人为了产生艺术效果而深思熟虑地背离正常句法的方式相似。同样，研究文艺复兴时期的艺术的历史学家们，不仅声称存在于一幅绘画之中的个别成份都具有图像学① 方面的重要意义并且提到了一些特定的概念，而且声称支配这些成份之结合的各种惯例也存在。例如，埃德加·温德（Edgar Wind）不仅把存在于波提切利的绘画《春》（参见图 4）之中的三位女神分别解释为贞洁、美和快乐，而且还根据波提切利用于把这三种形象联系在一起的平静和安稳的方式，根据它们之间存在的对比和由处于这幅画另一侧的三种形象构成的和谐程度较低的群体，作出了进一步的推论。[6] 如果某种艺术与一种句法和一个语义学系统至少具有某种相似之处，那么，我们就会开始认为探索艺术与语言的类比更有价值了。

也许探索这种类比的一种方式是考虑小说中存在的各种陈述的真值（truth - value）。诸如乔治·艾略特对多萝西娅（Dorothea）、福楼拜对包法利（Bovary）夫人、维吉尔对埃

---

① 图像学（iconography）：对美术作品的符号、主题或者素材进行鉴别、分类和解释的学科；也指艺术家在其作品中对这种图像的运用。

涅阿斯、或者丁尼生① 对夏洛蒂小姐这些小说人物之所作所为的说明，是真陈述还是伪陈述呢？说它们是真陈述似乎会使人们感到奇怪，因为它们都是有关从来不曾存在过的人们，提到并不存在的对象或者地方，详细叙述从来不曾发生过的事件的陈述。而说它们是伪陈述，则会抹杀存在于小说家在其小说中作出的，从小说内部来看应当被视为真陈述的陈述——诸如来源于《米德尔马奇》的“多萝西亚回到她楼上的房间去给卡索伯恩先生回信”[7] 这样的陈述——和人们平常作出的对真人或者真事的伪陈述——诸如“乔治·艾略特并没有写过一部名叫《米德尔马奇》的小说——之间的任何区别。如果说它们是没有意义的，那么，我们就没有任何办法把它们与人们实际的信口胡言区别开来了。

一个反复出现、非常流行的解决这个问题的办法是说，一部小说的作家在作出这些陈述的过程中，既没有断言任何事情，也没有作出可以被人们判断为真或者判断为伪的任何主张；这里并没有出现有关真理的问题。虽然这些陈述从这部文学作品内部来看也许不是真陈述就是伪陈述——在乔治·艾略特的小说《米德尔马奇》中，多萝西亚回到她楼上的房间去给卡索伯恩先生回信这种陈述，可以不是真陈述就是伪陈述；但是，根据这种观点，它们都不是与现实世界中存在的任何事物有关的真陈述或者伪陈述。然而，就探讨一部文学作品总的来说是否表达真理，以及怎样才能表达真理而言，考虑这些陈述不会使我们取得多大的进展。文学作品并不是完全由指涉虚构的人物、对象、地方或者事件的陈述构

① 丁尼生（Alfred Tennyson，1809—1892年）：英国维多利亚时代杰出诗人，作有《尤利西斯》、《悼念》、《夏洛蒂小姐》等。

成的，而且，有些文学作品并不包含这样的任何陈述：许多抒情诗不包含这些陈述，而且其他可以被视为文学的作品种类——诸如散文、游记、历史剧以及传记——也不包含这些陈述。此外，有些人所时常认为的文学作品表达的真理，并不是有关任何一种特定的人的真理，而是一种一般的、有关人类本性、人类社会或者这个世界的存在方式的真理。如果说《米德尔马奇》向我们讲述的事情都是真的，那么，它向我们讲述的就是一般的人类行为和人类社会，而不是一群被作家想象出来的、生活在作家想象的某个地方的人们。

也许有人会假定，这些存在于一个特定的文学作品内部的陈述所具有的真理，与这部文学作品的总的真理有关。难道一部完全由互相矛盾的陈述构成的文学作品能够告诉我们真实的东西吗？它似乎完全有可能做到这一点——告诉我们这个世界是一个矛盾的、使人困惑的世界。虽然一部文学作品之中的各种陈述是否相互矛盾，无疑会影响这部文学作品的总的连贯性，但是，它们是否相互矛盾却与这部文学作品的真理无关。因此，看来有关那些涉及虚构的人物、对象、地方或者事件的陈述之真值的问题，似乎与有关作为一个整体的文学作品所具有的真理的问题无关。

我们有可能探索的另一个对于我们的论述意图来说更富有启发性的领域，是那些以某种比喻的方式使用语言的陈述所构成的领域。人们曾经对这些陈述进行过某些哲学讨论，这些讨论以隐喻为中心，涉及到各种隐喻究竟是否具有意义，它们怎样才能具有意义，以及隐喻性真理是否存在。我们既可以从这些讨论所具有的洞见之中，也可以从它们所具有的不足那里，获得与我们的问题有关的大量启发。

重要的是，首先弄清楚人们这种对隐喻的讨论为什么与我们的问题有关。这并不是因为文学运用了大量隐喻。文学确实运用大量的隐喻，而且，文学中的隐喻往往会比日常语言中的隐喻更常见、更引人注目。但是，隐喻既不是只存在于文学之中，也不是文学不可或缺的成份：也许一段平铺直叙的叙述或者一段朴实无华的描述根本不使用任何隐喻，却因此而更加生动传神。人们对与隐喻有关的意义和真理的考虑之所以有可能对我们考虑与文学有关的意义和真理有启发，是因为就这两个方面而言，各种问题都是以同一种方式出现的。

绝大多数讨论隐喻的人都假定隐喻性意义这样一种东西是存在的，并且都试图说明这种意义如何既与字面意义不同，又与字面意义有联系。有人认为，虽然诸如“生命只是一种不断行走的影子”这样一种陈述从字面上看是伪陈述，但是，从隐喻的角度看却是一种真陈述。我们可以尽力把它原原本本地意译成诸如“生命是某种脆弱的、没有实体的、无法永远持续存在的东西”，但是，这样一种意译却无法表达这种隐喻所表达的全部含义。无论我们怎样延长这种意译，怎样尽力详细说明称生命是“一种不断行走的影子”所具有的全部含义，我们都无法阐明莎士比亚的这句名言使我们的内心想象到的所有方面。许多哲学家都承认，说“生命只是一种不断行走的影子”从隐喻的角度看是真实的，总有令人感到非常奇怪之处，因为对于这样一种陈述来说，假如它从隐喻的角度看是伪陈述，那么它将是什么样子呢？人们所假定的有关隐喻性真理和隐喻性谬误的标准是什么？如果隐喻性真理存在某种令人感到奇怪的东西，那么，隐喻性意义也许同样存在某种令人感到奇怪的东西。也许隐喻并不意

指什么，而只是暗示、激发或者使人们产生各种联想。所有这些争论点可能都与不断出现的、与文学作品有关的争论点相似。虽然某些讨论隐喻的哲学家完全意识到了这一点，但是，他们只是执著于研究与“A是B”这种隐喻类型有关的简单例子，希望通过研究简单的案例最清楚地理解这里存在的问题及其解决办法。我打算考察这些讨论与文学作品有什么关联，目前把这些文学作品当作经过扩大的隐喻来考虑——例如，似乎《米德尔马奇》就是对一种有关人们及其各种社会关系的观点的、经过扩展的、复杂的隐喻性表达。

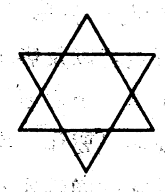
我们可以把有关隐喻的各种理论大致分为三组。[8] 第一组是比较理论，其著名的先驱者是亚里士多德所作出的对隐喻的说明。根据比较理论的观点，当我们说“生命只是一种不断行走的影子”时，我们就是在使生命与一种不断行走的影子相比较，就是在说生命就像一种不断行走的影子。这种隐喻性陈述所表达的意思，也就是这种与它相当的、原原本本的比较陈述所表达的意思，所以，这种隐喻性陈述也可以不是真陈述就是伪陈述。那么，所谓“生命只是一种不断行走的影子”这样一种比较究竟意指什么呢？只有当我们发现了这种陈述所意指的东西时，我们才能确定它是真陈述还是伪陈述。要想说明这种意义，我们就必须详细说明这两种被比较事物所具有的那些相似的方面。人们可以着手完成这个任务——就像他们可以着手完成意译一个隐喻的任务那样：生命和一种影子都不能永远持续存在，它们都是脆弱的和没有实体的。但是，我们到这里已经不得不停下来了。生命确实并不像一种影子那样没有实体。也许我们毋宁说，生命像某种没有实体的东西那样。但是在后一种情况下，我们就不得不去解释另一种比较的意义了。更为复杂的情况是，这种

影子被描述成了“不断行走的”。我们在这里所看到的实际上是一种双重隐喻，因为影子实际上并不会行走。那么，我们是不是必须说生命像一个与一种影子相似的不断行走的人，并且努力说明生命、行走者以及影子具有的所有相似的方面呢？我们所面对的似乎是一个需要长期付出努力，可能永远也无法完成的任务。我们只要作一次把这种比较理论运用于一个含义丰富、耐人寻味的隐喻实例的尝试，就可以使这种理论的弱点暴露无遗。正像我们不可能完全意译一个隐喻那样，我们也不可能总是原原本本地详细说明被我们比较的事物所具有的那些相似的方面，因为要想详尽无遗地做到这一点时常是很困难的，或者说是不可能的。

令人满意地系统论述一种关于隐喻的理论所面临的诸如此类的困难，使人们提出了关于隐喻的第二组理论——相互作用理论。具体说来，这样一种理论是与马克斯·布莱克（Max Black）这个名字联系在一起的。根据布莱克的理论，就“生命只是一种不断行走的影子”而言，“生命”的意义和“不断行走的影子”的意义，是以这两个术语都不完全意指它们以前所意指的东西这样一种方式相互作用的。我们把生活当作一种不断行走的影子来考虑。布莱克通过一些——我们可以以各种不同的方式看待某个几何图形的——例子，来具体说明把 A 当作 B 来考虑是怎么回事。以我们并不熟悉的某种方式看待或者考虑某种图形，也许需要我们在想象方面付出相当大的努力。因此，我们既可以把“大卫之盾”[1] 看作是两个被叠加在一起的三角形，也可以把它看作

① “大卫之盾”（star of David）：是犹太人的标志，系由两个等边三角形反向叠成的六角星。

是一个由六个小三角形围绕的六边形：



我们为了能够以这两种不同的方式看待这个图形，就必须集中注意它所具有的不同感性方面。[9] 同样，在把生命当作一种不断行走的影子来考虑的过程中，我们要想集中注意生命、行走者以及影子所具有的某些方面，就必须排斥其他的方面；把生命当作一种不断行走的影子来考虑，和把生命当作由一个白痴讲述的童话来考虑，就是以两种不同的方式来考虑它。布莱克很不情愿谈论隐喻性陈述不是真陈述就是伪陈述。他认为，一个成功的隐喻更像一张出色的地图，或者一个出色的图形。它“表明事物是什么样子”。虽然布莱克的理论在这里具有某些使我们感兴趣的、我们到后面还会回过头来论述的启发，但是，这种理论也具有它自己的困难。人们一直对布莱克提出批评因为他无法说明使用“相互作用”这个术语表示什么意思，以及在何种意义上认为“生命”和“不断行走的影子”“改变了它们的意义”，而这些批评都是正当的。我们不应当认为它们通过这样一种变化就失去了它们以前所具有的意义，而且，这种变化也只是在这个隐喻存在时才存在，它对这些术语在其他语境中的用法并不具有任何影响。这是一种不同于其他任何一种意义变化，并且无法轻易得到人们理解的意义变化。

正是对关于隐喻的比较理论和相互作用理论的不满，促使人们通过运用言语活动这个概念，系统论述了关于隐喻的第三种理论。这个概念最初是由J·L·奥斯丁[①]为了说明当我们说“我保证在下午七点钟与你见面”，或者“我对我踩了你的脚感到抱歉”时所发生的事情，而引入哲学之中的。虽然这些话并不是对于某种事态（state of affairs）的陈述，但是，它们本身就是一种特殊行动的进行：说“我保证……”，就是在进行表示保证的活动；而说“我对……感到抱歉”，则是在进行表示道歉的活动。人们运用言语进行的诸如此类的行动，就是言语活动。

关于隐喻的不成熟的言语活动理论可能会认为，当我说“生命只是一种不断行走的影子”时，我并不是在对某种事态作出任何陈述，而是在进行使用隐喻——或者诸如此类——的活动。然而，除非这种理论能够说明进行这样一种活动是怎么回事，否则，仅仅这样说并不会对我们有多大的帮助。约翰·塞尔[②]已经提出了一种更加复杂、更加深奥的关于隐喻的言语活动理论。塞尔认为隐喻是一种间接的言语活动，也就是说，是说话者以其说出的话意指的意义不同于他说出的句子所具有的意义的言语活动。塞尔所提出的有关间接的言语活动的范式，就是我在前面提到的那种情况——虽然我说的是“你正站在我的脚上”，但是，我这样说所要表达的意思却是“请你从我的脚上移开”；也就是说，“你正站在我的脚上”是一种要求你离开我的脚的间接的言语活

① 奥斯丁（John Langshaw Austin，1911—1960年）：英国著名日常语言学派哲学家，著有《理智与情感》、《怎样用言语做事》等。

② 塞尔（John R. Searle，1932—　　）：美国当代分析哲学家，著有《言语行为》、《词语和意义》、《意向性》等。

动。塞尔指出，隐喻是一种有关间接的言语活动的特殊而复杂的案例，也是一种以说一件事情来意指另一件事情的特殊案例。根据这种观点，为我说“生命只是一种不断行走的影子”时，我是在说某种从实际的角度来看是虚假的东西；然而，我以我说的这句话来表达的意思却是，生命是脆弱的、没有实体的，而且不能永远持续存在。塞尔认为人们创造和理解隐喻时所依据的一系列复杂原则是存在的，并且试图系统地说明这些原则。

就塞尔坚持认为隐喻性意义是一种与字面意义有所不同的意义而言，他的观点既与关于隐喻的比较理论不同，也与关于隐喻的相互作用理论不同。隐喻性陈述与可以进行比较的字面意义陈述不同，它并不包含某种无法解释的、说话者所使用的词语意义的变化，它的意义就存在于说话者运用它来意指的东西之中。根据这种观点，虽然意译一个隐喻的陈述（“生命是脆弱的，没有实体的，而且不能永远持续存在。”）可能要么是真陈述，要么是伪陈述，但是，隐喻性陈述却和要求、道歉或者保证一样，本身都不可能要么是真陈述，要么是伪陈述。作出一个隐喻性陈述之所以是一种与作出一个字面意义陈述不同的言语活动，是因为一个隐喻所包含的含义似乎比对它的任何一种意译所包含的含义都多。如果我说“生命只是一种不断行走的影子”，那么，我就是在使用一种与我在仅仅作出有关生命的一种字面意义陈述时所使用的那些方式不同的方式，来传达这样一种观念，即生命是脆弱的、没有实体的，并且不能永远存在的。这种观点也不是没有自己的困难。人们针对它提出的最有力的反对意见是，如果说隐喻是某种言语活动，那么，当人们把这些隐喻性陈述转化成间接引语时，它们所具有的比喻特征就会消

失。虽然“汤姆说他感到抱歉”这句话表达了一种言语活动，但是，它本身却不像“我感到抱歉”那样是一种表示道歉的活动。然而，“莎士比亚说生命只是一种不断行走的影子”这句话却仍然包含着一个隐喻；它并不只是对一个隐喻的表达。[10]

虽然现有的关于隐喻的所有理论都包含着某些令人感兴趣的洞见，但是，其中没有一种理论能够完全使人满意。虽然它们都承认存在于隐喻的主词和它从隐喻的角度得到的谓词之间的相似性关系，是它们所直接关注的方面，但是，对于这种相似性是否通过隐喻实际上得到了陈述（这是比较理论的观点），或者看到这样一种相似性是不是我们在理解这个隐喻时所使用的方式的组成部分（这是相互作用理论和言语活动理论都具有的观点），它们的观点却各不相同。在努力阐明我们怎样才能通过觉察各种有关的相似之处创造和理解隐喻时，马克斯·布莱克引进了“当作……来思考”（thinking as）这个概念，并以有关“视为”（seeing as）的例子来具体说明它。我对关于隐喻的各种理论的概括性考察，也揭示了它们的一些争论点和尚未解决的问题。其中的一个争论点是，我们是否可以说隐喻性陈述是真陈述：根据比较理论的观点，我们可以这样说；但是，无论根据相互作用理论的观点，还是根据言语活动理论的观点，我们都只有在某种特殊的意义上才能说它们是真陈述。布莱克指出，一个成功的隐喻可以表明“事物是什么样子”，但是却不可能是真的。隐喻的意指方式是含糊不清的，而相互作用理论却援引了一种特殊的，多少带有一些神秘色彩的意义变化概念。这种做法很可能会激起人们对意义概念在这里从根本上说是否可以应用的怀疑。与这一点联系在一起的是下列问题，即人

们是否可以意译隐喻：如果人们不能意译它们，那么，它们的“意义”就会存在令人感到非常奇怪之处，因为人们可以根据语义学规则和句法规则意译或者翻译具有正常意义的各种陈述。塞尔试图说明我们为什么会认为隐喻无法意译，并且提出与人们创造和理解它们有关的规则，但是，他的尝试并没有完全取得成功。就这些理论尚未解决的问题而言，最值得注意的——也是所有哲学家都避而不谈的。——一个问题是，我们为什么如此频繁地使用隐喻？它的力量和效果是从哪里来的？

来源于这些隐喻理论的各种洞见，都可以被人们以各种方式运用到更大的文学案例上去。首先，以相似性在文学中所发挥的作用为例：如果说《螺丝在转动》实际上确实具有弗洛伊德学派所论述的意义，那么，在这部小说的表面含义和根据弗洛伊德学派的观点来理解的、无意识的心灵的各种运作（workings）之间，就必定存在某些相似之处。这一点听起来似乎使人感到莫名其妙，而且在这里，我们确实需要详细论述相似性这个概念。当埃德蒙德·威尔逊系统论述一种对《螺丝在转动》的弗洛伊德学派解释时，[11]他并不是只注意我在这一章的开端部分曾经引用过的那些段落。与其说他声称发现了存在于这个文学本文和弗洛伊德所谓的象征之间的各种相似之处，还不如说他声称发现了存在于这个文学本文的各种成份和弗洛伊德所谓的象征之间的对应关系。在这部小说中，男鬼首先在一座塔上出现，这个事实与弗洛伊德所谓的阴茎符号——诸如各种塔——的作用相对应；而女鬼在其旁边出现的湖水之所以被认为与女性的性活动和母性有联系，则是因为在弗洛伊德的理论中，水是生育的象征。就《米德尔马奇》这部小说而言，乔治·艾略特自己为这部

小说写的引子就是从一段有关阿维拉的圣·特雷萨① 的叙述开始的，后者那“充满激情的理想本性要求她过一种史诗般的生活”，而且她“在改革一种宗教修道会的过程中找到了她那可以成为史诗题材的生活”。艾略特接下来便指出了存在于这位圣人和她的女主人公多萝西娅之间的某种对应关系：

> 许许多多的特雷萨虽然诞生了，但是却没有给自己找到史诗般的、有一种引起人们广泛共鸣的行动在其中不断进行的生活；也许她们所找到的只是充满各种错误的一生，……也许她们找到的是一次悲惨的失败，……这些后来才诞生的特雷萨们没有得到任何前后一致的社会信仰和社会秩序的帮助，它们可以对这种充满热情而又反应迅速的心灵发挥认识方面的作用。

在这里，乔治·艾略特邀请我们去比较多萝西娅的本性和圣·特雷萨的本性，同时对她们所具有的、进行崇高的和富有英雄色彩的行动的机遇进行比较。在这部小说之中，艾略特不仅使多萝西娅与圣·特雷萨相比较，而且还使她与希腊悲剧中的女主人公安提戈涅（Antigone）相比较。[12]说《米德尔马奇》叙述了某种社会强加到那些有能力过“一种史诗般的生活”的人身上的种种限制，也就是对这部小说提出了一种可能的解释，对它的意义作出了一种可能的说明，而作家本人对存在于她的小说人物和以前的历史以及文学中的那些人

① 特雷萨（St. Theresa of Avila，1515—1582年）：西班牙天主教修女、神秘主义者，著有《通向完美之路》以及灵修自传《生活》。

物之间的对应关系的注意，似乎也表明这种解释和说明是可以成立的。这个在这里得到援引的对应关系概念是很复杂的，我到后面还会回过头来论述它。这种复杂性并不会妨碍我们认为对应关系概念与有关隐喻的相似性概念有相似之处；相似性概念也是很复杂的，它给研究隐喻的理论家们造成了许多麻烦。

在文学解释中，“当作……来思考”或者“视为……”也具有其对应词。我们在第六章中看到，必须通过看一看我们是否能够根据评论家提出的某种解释阅读一个文学作品的本文，来对这种解释进行检验。也许说“可以把《螺丝在转动》当作弗洛伊德所谓的某种幻想来阅读”，就是对埃德蒙德·威尔逊解释这部小说的完全合乎情理的说明；如果我们要检验威尔逊所作出的这种解释，那么，我们所必须做到的就是，完全像他有可能要求的那样阅读这部小说，并且看一看我们是否能够完全根据弗洛伊德学派的观点理解它。同样，就《米德尔马奇》而言：我们要想把它当作一部传达一般性寓意（general application）的小说来阅读，就必须注意寻找它所包含的某些成份，注意它对圣·特雷萨或者希腊悲剧的参照，忽略背景方面的某些细节，等等。这种做法与把生命当作一种不断行走的影子来思考——我们在这种情况下集中注意的是生命、行走者以及影子所具有的某些方面——或者把“大卫之盾”这种图形当作两个被叠加在一起的三角形来看待是完全相似的。

我们还可以从这些关于隐喻的理论中出现的争论点和它们尚未解决的问题那里学到东西。无论我们把有关真理的论述运用于文学还是运用于隐喻性陈述，它都会出现问题。把对表达真理的文学作品的谈论与逻辑学中对“真”这个术语

的用法等同起来，只会使人们感到模糊和困惑。因为就这种意义上的真理而言，我们既可能期望一部文学作品能够达到的各种真理标准是存在的，也可能期望在我们使一部“真的”文学作品与一部“假的”文学作品相对比时，这种真理使我们得出清晰的矛盾概念。也许我们还会期望，声称是真正的文学作品的文学作品，应当是一个由各种真陈述构成的、具有内在连贯性的整体。人们遵循这些思路作出的界定文学中存在的真理的尝试，很快就会陷入困境。我们也许可以通过把马克斯·布莱克的下列观念运用于规模较大的文学批评案例而取得某些进展，即隐喻“表明事物是什么样子”。如果我们认为《螺丝在转动》通过表达一种有关人的无意识内驱力（如果我们接受弗洛伊德学派的评论家对它的解释）的真理，向我们表明了那些与这些内驱力有关的事物是什么样子，或者认为《米德尔马奇》通过表达有关人类行为和人类社会的真理，向我们表明了与这种行为和这些社会有关的事物是什么样子，那么，我们就会毫不犹豫地把逻辑学意义上的真理置于脑后。

然而，我们必须对“表明事物是什么样子”这句话作进一步的考察。各种地图和示意图也可以“表明事物是什么样子”，它们准确地表现了某些事态。文学和隐喻虽然也像地图和示意图那样“表明事物是什么样子”，但是，它们所表现的却不是某些事态；即便说它们所表现的事物在任何情况下都是可以描述的，我们也最好从可能性的角度，而不是从事实的角度来描述这些事物。在这里，谈论“表明事物可能是什么样子”比谈论“表明事物是什么样子”更有意义。让我们出于论述的需要假定，我们可以把《螺丝在转动》当作弗洛伊德所说的某种幻想来阅读；詹姆斯虽然有可能对弗洛

伊德一无所知，但是，他确实打算把这位女家庭教师表现成一个神经过敏，其愿望又不断受挫的人；而且，他的第一批读者也能够以这种方式来阅读这部小说。即使我并不相信性压抑真的能够使某个人完全像詹姆斯的女家庭教师那样作出其言谈举止，我仍然可以接受这部小说向我们提供了一幅有关性压抑的极端情况可能是什么样子的迷人画面，以及所谓这部小说表明了事物可能是什么样子的说法；但是，我否认说这部小说表明了事物真实存在的样子。我们可以承认下面这种与隐喻的类比，即“生命只是一种不断行走的影子”这句名言，是表达“生命就是脆弱的、没有实体的，并且不能永远持续存在的”这样一种观念的有效方式；但是，我们却必须否认说生命实际上就是这些事物之中的某种事物。

就支持认为隐喻性陈述都可以是成功的或者有效的，但却不是真陈述的观点而言，以及就支持与这种观点相似的、认为表达某种一般理论或者某种世界观的文学作品可以成功地抑或有效地完成这种表达、但却无法真正完成这种表达的观点而言，我们还可以作出许多论述。在考虑文学的过程中，我们并不会由于一些文学作品有效表达了我们自己所不接受的观点，就抑制我们对这些文学作品的审美欣赏。人们没有必要为了判断伊夫林·沃①是否在其《旧地重游》中成功地表达了一种天主教世界观，而使自己成为罗马天主教徒；天主教的信条是否真实可信，与《旧地重游》是不是一部成功的小说是毫无联系的两个问题。此外，一部文学作品所表明的东西很可能是极其复杂的、具有许多侧面的，因

① 沃（Evelyn Waugh，1903—1966年）：英国著名讽刺小说家，著有《衰落与瓦解》、《旧地重游》以及《荣誉之剑》等。

此，我们无法把这种东西描述成一种明确的观点，更不用说把它描述成一种理论了。无论一部文学作品是否表达了一种实际上并不真实可信的理论，无论它是否根本不表达任何理论或者任何一般的观点，它都可以是成功的，具有艺术效果的。出于这些理由，我们最好既不把人们对真理的论述运用到文学上去，也不运用到隐喻上去。

我们已经看到，隐喻获得意义的方式是含糊不清的，人们一直对意义这个概念是否真正可以在这里运用表示怀疑，而且，这些问题都是与我们是否能够意译隐喻这个问题联系在一起的。就文学而言，相似的困难也出现了。《螺丝在转动》的所有读者都没有觉察到在什么意义上说该作具有一种弗洛伊德学派所说的意义呢？某些读者将会强烈反对说这样一部小说具有超出其表面意义之外的任何进一步的意义。我从来就没有认真考虑过下列观念，即詹姆斯本人打算把这位女家庭教师表现成一个神经过敏、其愿望又不断受挫的人。实际上，与詹姆斯的创作意向有关的证据并不是很清楚的。埃德蒙德·威尔逊曾经在其著作的最初版本中指出，詹姆斯本人给这部小说撰写的前言已经暗示了下列可能性，即这位女家庭教师的“说明”并不是可以“一目了然的”。他还指出，在詹姆斯作品的全集版中，詹姆斯不是把《螺丝在转动》与他的其他鬼怪小说放在一起，而是与另一类小说放在一起；他还使人们注意到下列事实，即这种有关其愿望不断受挫的盎格鲁—撒克逊老处女的主题，也出现在詹姆斯的其他作品之中例如《波士顿人》。然而，詹姆斯的这篇前言也把这部小说描述成“一个神话故事”、“一部不折不扣地精心创作的作品”。威尔逊在后来为他的著作写的一篇后记中承认，詹姆斯所留下的笔记本表明，他所明确意识到的创作意

向是创作一部真正的（bona fide）鬼怪小说。所以，威尔逊只好退而求助于把詹姆斯的无意识意向当作他根据詹姆斯的某些其他文学作品、根据詹姆斯在创作这部特定小说时所遇到的各种重大生活事件推论出来的东西来讨论。虽然威尔逊的这部著作是在1938年首次出版的，但是，在这部小说以单行本的形式发行不久，就已经有一位匿名评论家在《评论家》杂志上撰文指出，读者有可能对这位女家庭教师是否精神正常提出质疑。[13]根据我曾经在第七章中为之辩护的那些标准，似乎我们确实可以证明弗洛伊德学派——或者，至少可以说是准弗洛伊德学派——对《螺丝在转动》的解读是有理有据的。然而，即使我们把与詹姆斯的创作意向有关的不确定方面完全撇开不谈，这里也仍然存在针对所谓这种解读可以向我们提供这部小说的意义的强有力的反对意见。这种反对意见是说，这种说法贬低了这部小说：它并没有说明存在于这个文学作品本文之中的所有成份，它把一个具有丰富内容的文学作品结构化约成了一种简单的理论图式。弗洛伊德学派对《螺丝在转动》的解释，只不过是可以被证明为有根据的几种有关解释之中的一种。同样，尽管有关证据清楚地表明乔治·艾略特曾经考虑过"圣·特雷萨"这个主题，《米德尔马奇》所表现的也不仅仅是社会强加给某一种人的各种限制。虽然这种表现无疑是这部小说的一个重要方面，但是，这部小说还具有许多其他方面。这些观点使我们回想起了某些人曾经提出的反对意见——这些人认为，意译从来都会使隐喻失去意义，说"生命只是一种不断行走的影子"，比作出所谓生命是某种脆弱的、没有实体的、并且无法永远持续存在的东西这样一种陈述，要意味深长得多。

最后，这些理论尚未解决的涉及隐喻的重大问题，对于

文学来说也同样是重大问题。我们为什么会享受它？它的力量和效果是从哪里来的？这个问题的答案至少部分地与文学表达言外之意的能力，与文学意指、表明或者仅仅是暗示比它表面陈述的意义更多的意义的能力联系在一起。隐喻的力量来源于各种可以比较的性质。这里尚未解决的问题是，我们如何陈述这些性质的本性，如何说明它们在我们欣赏文学和隐喻的过程中所发挥的作用。

如果我们考虑一种确实以我所一直倡导的方式把文学当作规模较大的隐喻来研究的文学批评，那么，我们就有可能进一步探索和利用文学和隐喻之间存在的类比。我所要考虑的是对文学的讽喻性解释。也许这种在古代后期和中世纪曾经相当流行的方法，在现代似乎完全过时了。人们也许会假定，它已经由于明确的讽喻文学的衰微和“浪漫主义运动”的兴起而衰落了。这种观点可能是错误的。实际上，讽喻性解释并没有过时，讽喻文学也同样是如此。就其传统做法而言，它只不过不像过去那样明确、那样独领风骚罢了。弗洛伊德学派对文学的解释就显然是讽喻性解释的一个例子；如果我们不把埃德蒙德·威尔逊对《螺丝在转动》的解释当作弗洛伊德学派的一种讽喻来对待，那么，它是一种什么样的解释呢？从很大程度上说，就试图根据某种预先设定的理论解释文学的其他解释类型而言，情况也同样是如此：马克思主义的解释可能就是这个方面的另一个例子。[14]尽管讽喻在我们的文学创作和文学解释中实际上仍然存在，但是，人们却经常认为，无论它存在于文学之中还是存在于文学解释之中，它都是一种没有希望的、荒唐可笑的做法。人们对评论家们于无意之中对文学作品作出的显然是讽喻性的解释一笑置之；毋庸置疑，现代的各种实际是讽喻性解释的文学批评

之所以不明确宣称它们本身是讽喻性的，原因就在于此。然而，使人感兴趣的问题是，讽喻出了什么问题呢？它所发挥的什么作用使人们突然之间就不考虑它了呢？

人们时常把作家故意使用的讽喻界定为经过扩展的隐喻，而且，讽喻性解释就是完全把文学当作隐喻来对待的解释。更具体地说，它把文学当作可以意译的隐喻，当作一种可以系统地译解的意义系统，当作一种可以翻译的语言来对待。因此，就《螺丝在转动》而言，埃德蒙德·威尔逊认为，存在于这部小说之中的特定对象——塔和水——代表了它们在弗洛伊德的精神分析中所代表的那些现象，或者说与那些现象相对应；也就是说，他假定这部小说中存在的成份与存在于这部小说之外的现象有明显的语义联系。他还认为，这部小说中的各种成份之间的联系是意味深长的：男鬼在塔上上出现，女鬼则在湖边出现。这里存在一种与支配一种语言之诸成份的结合状态的各种句法关系的类比。这种解释使我们以前注意到的各种对应关系更明确了。就隐喻而言，我们难以确切地说明生命像一种不断行走的影子的那些方面；如果我们使用一种不具有讽喻性的文学解释，那么，我们也就难以确切说明《米德尔马奇》中的多萝西娅与圣·特雷萨、或者与安提戈涅形成了多么紧密的对应关系，并且难以在《米德尔马奇》中找到同样的、与所有人物有关的对应关系。如果我们使用讽喻性解释，那么，这些困难就都不存在了。评论家在解释文学作品时所依据的理论或者学说，为人们提供了一个明确的对应关系系统。同样，讽喻性解释也使文学表达真理这个概念获得了直截了当的意义。评论家在解释文学作品时所依据的理论或者学说，使我们确切地了解了我们应当期望什么是这里所讨论的真理，而且，我们可以根据这

个文学作品在表达这种理论或者学说时所达到的准确性，来估计它的价值。

当然，对于作家故意创作的讽喻性文学作品来说，我们完全可以接受讽喻性解释。如果我们把斯宾塞的《仙后》或者班扬[①]的《天路历程》当作讽喻来解释，那么，我们就是在做创作它们的作家打算让我们做的事情。这些文学作品的创作者故意把它们构造成我们已经描述过的那种意义系统，并且通过它们来表达让人们对它们作出讽喻性解释的意思。“讽喻”这个词语的意思是“表达另外的事物”，也就是说，通过谈论某种事物来意指另外的事物。这正是塞尔所描述的人们通过一种间接的言语活动所做的事情，而且，讽喻性文学作品恰恰就这个方面而言是间接的。然而，即使作家打算把一部文学作品创作成一个讽喻，这部作品的第一批读者也这样理解它，它也仍然包含着比评论家从讽喻角度“翻译”它而得出的含义更多的含义。《天路历程》是一部扣人心弦的小说，而不是一种布道（sermon）。《仙后》是一部有影响的、激动人心的诗歌，而不是一本道德和政治方面的小册子。

这就使我们看到了讽喻性解释所具有的种种缺陷。为什么那些即使由作家经过深思熟虑而创作的讽喻性文学作品也无法包揽一切呢？或者换一种方式来提这个问题，为什么斯宾塞和班扬要以文学和小说的形式来表达他们的思想，而不是通过撰写各种理论著作或者抽象的布道来表达他们的思想呢？为什么对于那些作家并不打算让人们从讽喻角度来阅读

---

① 班扬（John Bunyan，1628—1688年）：英国散文家、讽喻小说作家，著有《天路历程》、《恶人先生的生平和死亡》、《神圣战争》等。

的文学作品，讽喻性解释似乎是具有根本缺陷的呢？也许可以以下列主张来回答第一个问题，即对于作家故意创作的讽喻性文学作品来说，讽喻性解释可以囊括其全部意义；作品的其他方面则不过是修饰成份而已。然而，这种回答可能过于简单了。我们无法把意义和传达意义的方式如此泾渭分明地区分开来。如果我们只把作家在故意创作一部讽喻性文学作品时所具有的理论方面的计划陈述出来，那么，我们就会丧失这部文学作品那并不仅仅发挥修饰作用的成份。如果我们着手研究那些并不是被其作家故意创作成讽喻性文学作品的文学作品，那么，我们就可以更清楚地看到这种观点是正确的。弗洛伊德学派对《螺丝在转动》的解读确实完全可以自圆其说，但是，它却忽略了这部小说的某些方面。正像我在前面说过的那样，这部小说被这样一种解读贬低了。它所包含的东西似乎比任何一种这样的理论框架所能够容纳的东西都多，而且这更多的东西也并不只是发挥修饰作用的成份。

我们在这里已经触及了这个与文学和意义有关的问题的核心。使文学真正有价值的特性之一是它表达言外之意，它所意指的东西并不只是它表面上所表达的东西。然而，这种言外之意似乎是我们无法轻而易举地意译或者翻译的一种意义。例如，如果我们根据维多利亚时代的社会强加给那些有能力过"一种史诗般的生活"的人的种种限制，来说明《米德尔马奇》的意义，那么，我们就会忽略在这部小说中得到描绘的人物和社会所具有的许多多样性和个人特征。多萝西娅、另一个核心人物利德盖特（Lydgate）以及他们在其中生活的社会，都是生动而丰满的，都具有自己的个性；它们都不仅仅是可以被用来具体说明作家预先设想的某种主题的

典型。人们对讽喻性解释提出的反对意见是，它总是努力把意义过分地确定下来。那些认为作家故意创作的讽喻性文学作品毫无价值的人，仅仅把这种作品看作是可以译解的某种意义系统，同时却忽视了下列事实，即作品表达这种意义的方式也是重要的。我们根本不应当随便地把与真理和谬误有关的概念运用于人们难于意译的这种意义，因为如果我们无法确定一部文学作品意指什么，那么，我们就既无法判断它所意指的意义是否真，也无法判断它是否准确地表达了这种意义。

我们迄今为止所进行的讨论只是澄清了问题，而没有得出任何答案。虽然我希望我们对谈论与文学有关的意义和真理的独特之处是什么更清楚了，但是，我们似乎和以往一样，根本没有对我们应当怎样理解这种谈论作出任何说明。也许彻底解决这个问题的答案就是指出，这种讨论已经表明所有这样的谈论都是不合适的。我们应当只把“意义”这个术语运用于有关相互联系的能指和所指的规则的情况，运用于我们有可能进行意译和翻译的情况；同样，我们应当只把“真理”这个术语运用于我们可以清楚地运用与“真”和“伪”这些术语之运用有关的逻辑规则的情况。我们应当谈论文学暗示或者使人想起各种观念，应当谈论文学表明事物可能是什么样子，应当谈论文学表达某种观点，却不应当谈论文学具有意义或者文学表达真理。

就真理而言，我一直坚持认为，谈论文学作品表明事的可能是什么样子，谈论文学作品表达某种观点确实更加合适，而且，当我们从审美角度考虑文学作品时，我们所关注的是它们在表达方面所取得的成功和艺术效果，而不是关注真理；所关注的是作家在完成这种表达时所使用的方式，而

不是关注被文学作品表达出来的东西。那么，我们应当把对真理的谈论从文学批评中清除出去吗？即使我们以对文学作品暗示或者使人想起某些观念的谈论代替对真理的谈论，我们也仍然要问一部既定的文学作品究竟是怎样暗示或者使我们想起某些观念的，并且开始考察作家在表达这个故事时所适用的方式——就像只要我们谈论意义，我们就不得不考察人们传达意义的方式那样。人们也许会对这种观点提出两种反对意见。其中的一种反对意见是，对文学作品暗示或者使人想起某些观念的谈论，不具有足够的、适用于所有各种文学作品的解释力量。以作家故意创作讽喻性文学作品这样一种不致于引起争议的情况为例，说《天路历程》只暗示了一个基督教徒的灵魂所经历的神圣历程可能是荒唐可笑的。这部小说的确还表现了许多其他的方面。另一方面，说《米德尔马奇》暗示了有关一般的人类行为的各种观念则决不是荒唐可笑的。在这种情况下，运用这样的词汇比谈论意义更加合适。文学作品的种类是非常繁多的，这就要求文学批评具有多样性和灵活性。我们在这里所研究的是一种连续统一体(continuum)。它的一端是文学的意义，另一端则是与暗示和使人想起某些观念有关的词汇。任何一种语言都无法只凭借自身的力量为我们解释所有文学作品。人们针对“我们应当把对意义的谈论从文学批评中完全消除出去”这种观点所提出的第二种反对意见是，这样一种观点使人们确信，似乎意义在其他领域中是不存在任何问题的。但是，实际情况根本不是这样。意义是哲学家和语言学家们煞费苦心要把握的最棘手的概念之一。因此，除非我们对那些与意义有关的关键性理由发挥作用的方式有了更加清楚的理解，否则，我们就不要清除可能存在的任何一种意义类型。

也许解决我们的问题的第二种答案是，诉诸我在这一章的开始部分曾经提到过的，但是此后一直略而未谈的其他所有各种意义类型。莫非文学中的意义和语言学中的意义一样，归根结底都与表示同意者点头的意义或者表示“停止前进!”的红色交通信号灯的意义不同吗？与语言方面的规则相比，这些意义类型的规则有时显得不怎么清楚、不怎么明确。如果我们无法把清楚明确的规则运用于语言方面的意义，从根本上说，我们也许犯了运用语言类比方面的错误。这种建议并不会使我们取得很大的进展。文学中的意义要比点头或者交通信号灯的意义复杂得多，而且，它与语言学方面的意义都具有这种复杂性。我们可以从这种建议中采纳下列观点，即其他意义类型也许可以帮助我们弄明白文学方面的意义——就像哲学家们有时运用它们来阐明语言学方面的意义那样，但是，这样做离完全说明文学方面的意义还有很远的路程。

也许我们在这里作一个不同的类比是有帮助的——尽管这种帮助只能通过提出更多的、我们不得不回答的问题来实现。文学作品有时意指某种意义，有时则只是暗示某种意义；它们是表明真理，而不是陈述真理；它们在表明真理时所使用的方式不仅很重要，而且不容易与被表明的真理分离开来。所有这些观点对于象征——无论这些象征存在于艺术、文学、宗教之中，还是存在于其他领域之中——来说也同样是正确的。人们时常把象征与讽喻相对比，认为象征是间接的、暗示性的，而讽喻则是明确的、过于直接的。无论这种区分从根本上说是否合适，它也同样是一种处于一个连续体的两端之间的区分。如果说存在于作家故意创作的讽喻性文学作品之中的人物形象，并不仅仅是人们可以在迅速解

读之后便抛到脑后的密码，那么，这是因为它们所暗示的意义多于它们的讽喻性意义，是因为它们在很大程度上起象征作用。在这个连续体的另一端，是我们无法直接将其翻译成任何一组意义的象征。存在于阿尔贝·加缪[1]的同名小说之中的鼠疫，也许就是这方面的一个例子。我们可以以一些不同的方式来理解这种鼠疫——把它理解成是表示战争期间对一座城市的占领，是表示人类的必然死亡的命运，是表示一般的邪恶和堕落，然而，由于它以令人感到恐怖的方式，详细叙述各种栩栩如生的细节，因此，它包含的并不只是所有这些理解方式所涉及的内容。如果我们把这种鼠疫从加缪这部小说中清除出去，并以一种不同的象征取而代之，那么，我们就纯粹是在破坏这部小说，是在创作一部与之不同的小说。这种鼠疫的意义与加缪描述它的方式是不可分割地联系在一起的。这种鼠疫究竟是意指某种意义，还是仅仅暗示某种意义呢？它也许处于这两者之间。我们也可以把与此相似的评论运用到那些与文学无关的象征上去。

虽然我在这一章中使用的例子大部分来源于各种文学叙述，但是，我所提出的观点却可以运用于以任何一种文体或者任何一种风格存在的文学作品。如果我提出的下列见解正确，即，关于文学作品以一种与象征具有意义的相似的方式具有意义，那么，它就不仅对于抒情诗和戏剧来说是正确的，而且对于叙事性文学作品来说也是正确的。我这样说并不是要解决我们面对的问题，而毋宁说是指出一种探索象征的意义和功能的新的、颇为困难的路线。这样一种探索不在

---

[1] 加缪（Albert Camus，1913—1960年）：法国存在主义哲学家、文学家，著有《局外人》、《鼠疫》、《西西弗斯的神话》等。

本书的论述范围之内。对我们需要进行这种探索的承认，揭示了在文学中运用意义这个概念是多么成问题。评论家的任务并不是揭示一部文学作品所必定会具有的某种单一的意义；毋宁说，他或者她的任务是向我们提供阅读这部文学作品的种种方式，可以被证明是有根据的，可以帮助我们欣赏它。

第九章　艺术和道德

我们在第六章中看到，批评性的解释和评价是紧密联系在一起的。我们在第八章中得出的结论是，当我们从审美角度考虑文学作品时，我们所关注的是它们在表达方面取得的成功，产生的艺术效果，而不是关注真理。“成功”和“艺术效果”都是评价性术语，我们现在应当从论述解释回到论述评价上来。我们时常由于艺术作品的各种形式属性，由于它们所展示的各种关系构成的连贯性格调而赞美它们。[1] 我们也可以以同样的方式赞美自然对象。然而，当我们由于一个艺术作品在表达方面所取得的成功、所产生的艺术效果而赞美它时，我们不仅会涉及它所具有的各种形式特征，而且也会涉及它所表达的世界观或者心理状态。我们既涉及它在表明某种观点时所使用的方式，也涉及它所表明的这种观点。而且，正像我们在第八章中曾经看到的那样，我们无法把这两者泾渭分明地截然分开。那么，我们应当怎样判断它对一种从道德角度看是堕落的世界观，或者是一种邪恶的心理状态的有效表达呢？我们能够从审美角度把这样一个艺术作品当作优秀艺术作品来赞美，同时又从道德角度把它当作有害的艺术作品来谴责吗？

所谓一个艺术作品从道德角度看是有害的判断通常都包含着下列主张，即这样一个艺术作品将会使它的观众堕落。人们就艺术作品的道德效果所提出的各种主张，并不局限于涉及再现性艺术；即使纯粹的器乐曲和抽象画，有时也被人们认为可以提高那些倾听或者观看它们的人的道德素质，或

者使这些人堕落。然而，人们在大多数情况下是针对再现性艺术而提出这些主张的，而且，艺术与道德的关系问题正是在这里最突出地表现了出来。在再现性艺术的范围内，人们的争论一直集中在那些表现人们相互作用的艺术上，也就是说，集中在包括戏剧在内的文学以及电影上。在现代社会中，电影对其观众所可能产生的影响，要比文学或者戏剧可能产生的影响重大得多。许多人通过去电影院、看电视以及看录像来看电影，而不是阅读书籍或者去剧院观看现场演出。此外，由于电影既吸引观众的视觉，又吸引观众的听觉，它们可以使观赏者非常充分地介入其中；而且对于许多人来说，把注意力从阅读一部书籍的过程中转移出来，要比把它从观看一部电影的过程中转移出来容易得多（各种戏剧也同样非常充分地使观赏者介入其中。就这个方面而言，戏剧与电影相近，而不是与人们阅读的文学作品相近）。尽管书籍、戏剧以及电影之间存在各种差异，但是对于它们来说，有关道德的同一些争论都出现了。虽然我在这里将会提到某些电影，但是，我的讨论——一如我在第六章、第七章和第八章中所进行的讨论那样——仍将集中涉及文学。

人们提出的有关道德和再现性艺术的论断，时常把与艺术作品的内容有关的道德问题和与艺术效果有关的道德问题混为一谈。任何一种描绘人们相互作用的艺术，都必然会表现那些可以对其性格特征进行道德评价的人。艺术作品也许不会直截了当地把这些人表现成善人或者恶人，但是，他们在艺术作品中却可以展示诸如仁慈、慷慨、忠诚或者自私、卑鄙、欺诈这样一些品质。艺术作品也可以传达与我们在其中生活的这个世界有关的某种一般的观点：例如，艺术作品有可能把这个世界描绘成一个阴暗恐怖的地方——在这里，

恶人飞黄腾达，而善人却不得好报；它也可能把这个世界描绘成一个善人在其中取得了最后胜利，而恶人最终受到公正的惩罚的地方。我们不应当过于草率地假定道德内容和道德效果之间存在某种直接的联系。作家在一部小说中也许是以使阅读这部小说的人们憎恶邪恶的方式，来表现各种邪恶人物的。同样，人们时常对电影所渲染的暴力行为提出的反对意见，并不仅仅是说观看暴力行为会使我们容易诉诸暴力。因为观看暴力行为及其种种残酷结局毕竟有可能使我们厌恶使用暴力。人们所反对的是那些使暴力行为富有吸引力的电影，是那些把诉诸暴力行为的人表现成富有魅力的成功者的电影。

有些人否认艺术从根本上说有道德方面的重要意义。他们虽然承认艺术可以具有道德内容，但是，他们宣布这种道德内容不会对观众产生任何道德效果。奥斯卡·王尔德①在为《道林·格雷的肖像》这部长篇小说写的前言中，以其特有的简练精辟的语言表达了这种观点：

> 诸如合乎道德的书或者败坏道德的书这样的东西根本不存在。书只有写得好和写得不好之分。这就是一切。……虽然人的道德生活构成了艺术家创作主题的一个部分，但是，艺术的道德却存在于艺术家对不完美的艺术创作材料的完美运用之中。任何一位艺术家都不想证明什么东西，……任何一位艺术家都没有伦理方面的同情心。[2]

① 王尔德 （Oscar Wilder，1854—1900年）：英国作家、诗人、戏剧家，19世纪唯美主义运动的主要代表，著有《道林·格雷的肖像》、《拉凡纳》、《认真的重要》等。

相反的观点则坚持认为，所有艺术作品——无论它是不是再现性的——都对观众产生道德效果。那些坚持这种观点的人时常认为，艺术的道德效果是一个从政治方面看具有重要意义的问题，所以，他们坚持认为艺术应当受国家控制。我们到后面将会看到，柏拉图曾经提出过这种观点，“社会主义现实主义”理论家们也共同坚持这种观点。任何一个认为艺术具有某种道德效果的人，都有可能因为再现性艺术具有道德内容而认为它具有特别重要的道德效果。尽管柏拉图确实讨论过音乐的各种效果，但是，他所主要关注的却是文学在道德方面产生的强烈影响。同样，前苏联的“社会主义现实主义”理论家们虽然也在某种程度上注意到音乐，但是，他们所主要强调的却是文学和电影。

在我们更加详细地讨论与艺术和道德的关系有关的某些观点之前，我们必须先提出另一个一般的问题：人们认为什么是道德？当人们提到道德时，他们首先想到的时常是一种道德律（moral code），是一些与不要杀人、不要偷盗有关，或者与应当信守诺言，应当向慈善事业捐款有关的道德规则。他们所想到的是一种支配我们与其他人的关系的准则。人们也可能不是从规则方面，而是从美德方面来考虑道德。我们也许会说，道德与仁慈、慷慨或者忠诚有关。遵守道德以成为某一种人为目的，而不仅仅是为了进行某些行动。从这两种意义上说，道德都与艺术有关。一部电影、一出戏或者一部小说，可能会把其中的人们描绘成违反或者遵守道德规则的人。它们也有可能把这些人描绘成某一种人。正像我们已经看到的那样，无论在文学中还是在电影中，对人物的表现都发挥着重要作用；而与这些艺术作品的道德内容可能有关联的，与其说是规则方面的道德，还不如说是美德方面

的道德。人们有时更加宽泛地使用"道德"这个术语来指涉某种一般的人生观和某种囊括一切的价值观系统，而不是具体地使用这个术语来指涉道德规则或者道德方面的美德。所以，我们也许在涉及某个人对朋友、家庭、职业、重病或者对死亡的态度时，谈论他或者她的道德观。人们在讨论艺术和道德的关系时，时常所涉及的并不是道德规则，而是各种美德、品性，甚至某种一般的道德观。在我们考察人们在这个方面所一直坚持的某些观点时，我们必须牢记他们对"道德"这个术语采取的这些不同的用法。

在现代世界中，人们作出下列假定的情况是很常见的，即艺术至少在某种程度上具有自主性，它存在于一个属于它自己的领域之中，我们首先应当根据它所特有的价值观和标准来判断它。我们在把审美与道德区别开来的过程中已经暗示了这种假定，即使我们继续探索艺术与道德的各种联系，情况也仍然是这样。在古代世界，却没有一个人作出这样的假定。相反，人们在那时认为诗人作为教师，艺术对其观众产生道德效果是理所当然的。我们还把道德与政治区别开来，把我们互相把对方当作个体来对待的做法，与我们作为国家公民的角色区别开来。古人并不进行如此泾渭分明的区分。所以他们假定，无论从政治方面来看还是从道德方面来看，艺术的种种效果都是重要的。[3] 柏拉图的著作最清楚地系统论述了这些假定。在《理想国》（*Republic*）的第二卷和第三卷中，柏拉图详细说明了艺术、特别是文学在教育他的理想国的未来统治者方面所发挥的作用。他认为，在一个艺术作品的道德内容和它的道德效果之间，存在着简单而直接的联系。例如，荷马史诗中那些把英雄们表现得胆怯或者自我放纵的段落之所以应当取缔，是因为阅读它们的人会从

感情上与这些虚构人物的感情产生共鸣，从而也使自己变得胆怯和自我放纵，反过来说，柏拉图之所以认可荷马史诗中那些表现英雄们展示勇气和自我克制的段落，是因为它们能够促使其阅读者发展这些品质。[4] 柏拉图还在其他地方强调了艺术激发观众感情的力量。[5] 这就说明了他认为艺术在道德方面产生的强烈影响具有重要意义。在他看来，我们根本无法控制我们对艺术的反应。艺术效果是直接的，强有力的，我们无法通过理性和知性来引导它。柏拉图之所以认为艺术毫无疑问是危险的，并且主张他的理想国将把艺术置于严厉的监督审查之下，原因就在于此。

柏拉图关于艺术效果的观点，在某些方面非常接近我们在本书前面的部分讨论过的一位非常晚近的作家的观点，即托尔斯泰的观点。正像在柏拉图看来那样，在托尔斯泰看来，艺术对其观众的感情产生直接的影响，而且这种感情方面的影响在道德上具有重要意义。只有交流兄弟之爱和单纯的共同生活情感的艺术，才是真正优秀的艺术。应当谴责那种交流从道德度角来看应受斥责的情感的艺术，诸如傲慢、性欲以及对生活的不满。和柏拉图一样，托尔斯泰也认为在他那个时代，受到人们高度评价的大多数艺术作品都是有害的。他甚至谴责他自己以前创作的大部分文学作品，包括他那两部最伟大的小说《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》。他争论说，只要人们想实现艺术的道德潜能，那么，艺术和艺术家就都必须发生变化。然而，托尔斯泰与柏拉图的不同之处在于，他并不像后者那样将自己的观点置于一种清晰的政治脉络之中。虽然他所关注的是一个人类共同体应当是什么样子，但是，他的《什么是艺术》并不像柏拉图的《理想国》那样描述一个理想国。更重要的是，托尔斯泰对

艺术的道德内容的说明与柏拉图的说明不同。坚持认为艺术就是模仿[6]的柏拉图认为，这种道德内容存在于艺术所表现的东西之中，特别是存在于艺术所描绘的人物类型之中。而坚持一种简单的表现理论的托尔斯泰，则持续不断地根据情感来描述艺术的道德内容。与柏拉图可能说阅读一段表现某个自我放纵人物的史诗，或者观看戏剧通过舞台演出而描绘的某个自我放纵人物，便会使我成为一个自我放纵的人不同，托尔斯泰可能会说，描述某个自我放纵人物的作家本人便沉溺于自我放纵之中，而且，他通过他的文学作品把他自己的情感感染读者。

柏拉图和托尔斯泰都认为，我们面对哪一种艺术，这种艺术就会通过影响我们使我们变成哪一种人。他们所涉及的都是品性，而不是道德规则。他们并不假定，我阅读了一部渲染暴力行为的书籍，或者观看了一出渲染暴力行为的戏，就会出去进行某种暴力活动。但是他们确实认为，持续不断地阅读渲染暴力行为的书籍，或者长期观看渲染暴力行为的戏剧，就会使我变成那种很容易进行暴力活动的人（为了避免年代误植，我在这里一直谈戏剧而不是谈电影；但是，我们当然可以以完全相同的方式将他们的观点运用于电影）。

柏拉图和托尔斯泰都假定，什么样的艺术作品就会产生什么样的效果是毫无疑义的。柏拉图确信，表现懦夫的艺术作品会使我们变成懦夫；唯一能够防止这种影响的办法是压制这些艺术表现。托尔斯泰则确信，诚心表达傲慢情感的艺术家，也可以把这些情感传染给我们；我们可以像逃避一种传染病那样逃避这些情感的传染，而且，我们只有通过首先当心不使自己面对这种传染病，才能防止受到这种感染。然而，艺术的各种效果实际上既不是如此确定，也不是如此直

接。无论就人们对艺术所作出的反应的强度而言，还是就人们在对艺术作出反应时所采取的形式而言，人与人之间的差别都是相当大的。实际情况很可能是这样，即只要某些人观看渲染暴力行为的电影，那么，他们就比其他人更容易进行暴力活动——但是，他们也有可能作出其他反应；某些人可能通过观看一部电影沉溺于对暴力行为的各种幻想过程之中，并不在现实生活中把这些幻想付诸实现；再有一些人也许即使暴力行为被表现得富有魅力，也对其感到厌恶；还有一些人可能处于无动于衷的状态——对电影表现暴力行为既不着迷，也不厌恶。

虽然柏拉图和托尔斯泰的论述所使用的措辞只是暗示艺术的各种道德效果都是自发的、不可避免的，但是，只要可以表明某些艺术作品不是对所有的人，而是对大多数人产生使之道德败坏或者改善其道德品质的效果，那么，他们的观点就仍然是有说服力的。只要我们可以表明有少数人对某些电影渲染暴力行为，使人道德败坏的效果无动于衷，我们就有充分的理由取缔这些电影。但是，即使这一点也是难以表明的。也许唯一能够令人满意地表明这一点的方法，是进行长期的、包括对大多数人进行研究的社会学和心理学实验。这样一种研究将不得不考虑——有助于性格形成的——与遗传气质、社会背景以及教育有关的所有其他因素，并且努力根据渲染暴力行为的电影产生的效果衡量这些因素。同一个问题也出现在人们对于艺术中存在的色情的争论之中。在英国法律中，“色情的”东西被界定为“容易使人道德败坏和堕落的”东西。在这里，“容易使”的意思是说，我们只需要证明这种东西有可能对大多数人产生某种影响，而不必证明它对所有的人都必然产生某种影响。即使如此，证明特定

的艺术作品的确容易使人道德败坏和堕落，其难度也是众所周知的。《威廉斯色情与电影审查报告》（*The Williams Report on Obscenity and Film Censorship*）曾经指出，人们已经作出的对渲染色情或者暴力行为的视觉资料之效果的大量心理学研究，只得出了结论并不确定的结果。

面对这种评估渲染色情或者暴力行为的艺术作品对人们性格产生影响的困难，也许我们归根结底会考虑退而求助于计算人们进行的道德败坏的行动数量。例如，我们也许会假定，通过计算暴力犯罪的数量，看一看这种犯罪数在《装有发条的橘子》这部电影开始发行之后是否上升，我们就可以得到某种与这部电影的效果有关的资料。实际上，正像《威廉斯色情与电影审查报告》所表明的那样，许多问题都会对这种统计方面的证据产生影响。我们必须确定人们认为什么是暴力犯罪，我们必须牢记新闻媒介报道的犯罪数上升并不一定反映人们实际犯罪的数量增加了，而且我们必须认识到，即使暴力犯罪数量在某一部特定电影开始发行之后确实增加了，我们也不能由此得出结论说，这部电影就是使暴力犯罪数量增加的原因。无论如何，我们可以利用的这种统计方面的证据和来源于心理学研究的证据一样，都不具有结论性。正是由于评估艺术作品——甚至包括那些赤裸裸的色情作品——是否使观众很难堕落，所以，威廉斯研究委员会建议，从英国法律中删去“容易使人道德败坏和堕落”这种概念，并以检验什么东西会“冒犯正常人”取而代之，不过，这种建议迄今为止尚未被人们付诸实施。[7]

评估优秀的艺术作品是否产生使人们改善其道德品质的效果，也是同样难以做到的。另一方面，艺术作品在审美方面出类拔萃，并不能保证它会产生好的道德效果：人们时常

指出，某些纳粹分子的文化教养水平是很高的，而且，德国美术、音乐以及文学的出类拔萃，在使德国社会在 20 世纪 30 年代和 40 年代免于道德堕落方面没有发挥任何作用。[8] 另一方面，具有好的道德内容的艺术作品是否真正能够改善其观众的道德品质，也使人感到怀疑。我们无法对艺术作品的道德效果作出简单的一般概括。

人们对艺术审查制度的讨论时常以是否应当取缔某个艺术作品这一问题为中心。然而，柏拉图不仅倡导取缔那些有可能使观众道德堕落的艺术作品，而且倡导鼓励那些有可能改善观众的道德品质的艺术作品。托尔斯泰则期待未来的艺术作品可以把各种有益的情感传播给所有的人。柏拉图和托尔斯泰都认可那促进人们形成正确的价值观的艺术作品。但是，创作这样的艺术作品并不像柏拉图和托尔斯泰所暗示的那样容易。首先，正像我们刚刚看到的那样，我们既无法确信艺术作品具有改善观众的道德品质的效果，也无法确信艺术作品具有使观众道德堕落的效果。此外，一个艺术作品所具有的并不仅仅是其道德内容，或者某种产生道德效果的尝试。人们之所以通常都把艺术与宣传材料区别开来，是因为成功的艺术作品都具有某种丰富性和复杂性，而后者则时常表明任何简单的道德性，或者政治性批判观点都不是真正的艺术。因此，维吉尔的《埃涅阿斯纪》在某种程度上说便是对奥古斯都皇帝① 统治时期的宣传。它颂扬这个政权所努力提倡的、与责任感和爱国主义精神有关的价值观，并且把

---

① 奥古斯都皇帝（the Emperor Augustus，公元前 63—公元 14 年）：原名盖乌斯·屋大维，古罗马帝国第一代皇帝（公元前 27—公元 14 年），其统治时期是古罗马帝国和平和繁荣的黄金时代。

奥古斯都政权在内战之后的确立，当作被传奇故事中描绘的埃涅阿斯建立罗马的过程所预示的、罗马历史的顶点来表现。然而，这部诗歌同时也向我们表明了这种奥古斯都时代价值观的对立面，因为埃涅阿斯只有付出相当大的代价才能建立罗马：他不得不抛弃狄多①，而且当他到达意大利时，他又不得不进行一场针对当地各族居民的、颇具破坏性的战争，而当地各族居民的首领图努斯② 则被表现成一位英雄人物。这部诗歌是以图努斯的死，而不是以埃涅阿斯建成他的城市为结束的。我在前面曾经提到，托尔斯泰在《什么是艺术》中曾经谴责他自己以前创作的大部分著作，包括《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》。他在这部著作中打算认为可以接受的他自己的文学作品，只是两篇微不足道、情节简单的短篇小说《上帝知道真情，但不立即道出》以及《高加索囚徒》。也许这些小说可以提倡正确的道德方面的价值观，但是，我们当中的大多数人却会因为《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》具有更高的审美价值，因而对它们作出更高的评价。

柏拉图和托尔斯泰所提出的这些对艺术与道德的关系的简单说明，既无法给人们解决证明一个既定艺术作品具有好的还是坏的道德效果的难题提供方便，也无法与艺术作品并不是简单的宣传材料这个事实相一致。这们这样说并不意味着我们匆匆忙忙地走向另一个极端，否认艺术作品可以具有任何道德效果。现在，我打算考察两种更加深奥微妙的立

---

① 狄多（Dido）：希腊传说中的迦太基女王；维吉尔将她描绘成因埃涅阿斯顺从天意拒绝其求爱而自杀的悲剧性人物。

② 图努斯（Turnus）：古罗马神话人物；维吉尔将他描绘成率领意大利当地居民反抗埃涅阿斯、后战败被杀的悲剧性人物。

场，它们在不否认艺术和道德之间存在某种关系的同时，承认艺术在相当大的程度上具有自主性。其中，第一种立场是马克思主义的立场，第二种立场则是由马修·阿诺德① 粗略地预示，并且在F·R·利维斯② 的文学批评中得到更加充分的表达的立场。正像我们将要看到的那样，无论从这两种立场的对艺术与道德关系的说明来看，还是从它们用“道德”这个术语表示的意思来看，这两种立场都有重大的不同。我将从考虑马克思主义的立场开始。

就这个论题而言，谈论马克思主义“的”立场在某些方面容易引起误解，因为我们可以看到许多各不相同的马克思主义艺术观点。由于篇幅所限，我只能讨论其中的少数几种观点。[9] 就道德与艺术的关系而言谈论马克思主义的立场，也多少有些容易引起误解，因为对于一个马克思主义者来说，如果把人们在其中生活的社会结构、政治结构以及经济结构撇开不谈，那么，人们就无法确切地考虑道德。马克思主义使古希腊人所认为的道德和政治是不可分割地联系在一起的观点重新焕发了青春，所以，对于一个马克思主义者来说，道德既不是某种准则，不是一组美德，也不是某种一般的人生观，而只是人类社会生活的一个方面。所以，与其说马克思主义的各种艺术理论提出了某种关于艺术与道德的关系的观点，还不如说它们提出了某种关于艺术与——包括道德在内的——社会结构和政治结构的关系的观点。

对于马克思主义的所有各种艺术观点来说，至关重要的

---

① 阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888年）：英国维多利亚时代优秀诗人、评论家，著有《新诗集》、《文化与无政府状态》等。

② 利维斯（Frank Raymond Leavis，1895—1978年）：英国文艺评论家，著有《英国诗歌的新方向》、《伟大的传统》等。

是把一个社会的经济基础和上层建筑区别开来。经济基础包括对各种商品的生产，以及构成一个特定时代的生产方式的、人与人之间的种种关系——诸如资本家与无产者之间的关系；上层建筑则不仅包括维护这种生产方式的政治制度和法律制度，而且还包括一个社会所具有的、关于它自身的信念——它的意识形态。对于一个马克思主义者来说，艺术是意识形态的组成部分。[10]马克思主义者承认，意识形态具有多种形式，它与社会经济基础的关系也许是非常复杂的。作为意识形态和上层建筑的组成部分，艺术具有“相对自主性”。因此，一个马克思主义者可以承认各种艺术形式和艺术惯例具有重要意义，但是，他认为在这些艺术形式、艺术惯例与社会经济基础之间，归根结底存在着某种关系。马克思主义者们对经济基础与上层建筑的关系所持的观点不同，他们对艺术与社会现实和经济现实的关系所作出的说明也就不同。根据马克思主义最简单的观点，它认为上层建筑反映经济基础，而艺术则反映社会现实和经济现实。根据这样一种观点，艺术作品的道德内容和政治内容，反映创作这个艺术作品的艺术家置身于其中的社会。我们也许可以把这种观点与下列关于艺术效果的——与柏拉图和托尔斯泰的观点没有什么不同的——观点结合起来，即具有正确的道德内容和政治内容的艺术作品，可以有助于鼓励人们建立公正的社会。前苏联的“社会主义现实主义”评论家们所一直从政治角度付诸实践的，正是这种直截了当的马克思主义观点。

艺术家们要想根据“社会主义现实主义”的准则创作具有审美价值的艺术作品，就像罗马诗人们要想根据奥古斯都皇帝的政治理想和道德理想创作诗歌一样，并不是很容易做到的。而且，虽然所谓艺术反映社会现实和经济现实这种简

单的观点，可以对诸如19世纪的小说这样的现实主义艺术形式提出合理的、令人满意的说明，但是，它却无法对现代主义艺术提出令人满意的说明。在乔治·卢卡奇的著作中，这种弱点是显而易见的。卢卡奇虽然没有始终坚持“社会主义现实主义”，但是，他确实认为艺术作品反映创作它的艺术家置身于其中的社会，并且倾向于把19世纪上半叶的现实主义小说当作一种文学理想来对待。他批评诸如詹姆斯·乔伊斯、弗朗兹·卡夫卡以及塞缪尔·贝克特这样一些20世纪具有创新精神的作家，是因为他认为他们使用了种种试验性方法，并且运用这些方法表达令人感到绝望的虚无主义观点。[11]

作为一位信仰马克思主义，并且努力通过艺术创作把这种信仰付诸实践的艺术家，布莱希特① 敏锐地意识到了卢卡奇的研究方法所具有的种种局限。作为一位剧作家，布莱希特关注他的戏剧对观众产生的艺术效果，并且系统论述了他自己的“叙事剧”（epic theatre）理论。在布莱希特看来，就传统的“戏剧性戏剧”（dramatic theatre）而言，剧作家促使观众分享演员所表现出来的种种感情。由于观众在短时间内受到了这种戏剧性幻觉的欺骗，所以，他们便接受了他们所看到的、正在舞台上得到表现的东西。相形之下，叙事剧促使观众成为神志清醒的观察者，使他们总能够意识到他们正在看一出戏。这样，他们就会被迫思考他们所看到的东西，就会被鼓舞得离开剧院，采取行动，改变这个世界。[12]

布莱希特是从他作为一位在戏剧创作和戏剧演出方面都

---

① 布莱希特（Bertolt Brecht，1898—1956年）：德国诗人、剧作家、戏剧改革家，著有《斯文堡诗集》、《伽利略传》、《戏剧短论集》等。

很活跃的剧作家的观点出发考虑艺术的。所谓艺术仅仅反映社会现实和经济现实这种观点，也受到了一些马克思主义文艺评论家的反对，因为这些评论家的艺术欣赏实践使他们更强调艺术的相对自主性。例如，皮埃尔·马歇莱（Pierre Macherey）就系统论述了下列思想，即与其说艺术家是创作者，还不如说他或者她是生产者。他或者她不是在创作某种统一和连贯的艺术整体，而是在生产某种命中注定是不完善的东西，这种东西和目前流行的意识形态都受到同一些矛盾的损害。我们是通过研究艺术家所没有表达的东西、通过观察现实那些被文学作品的本文忽略的方面，来发现这种社会现实的。[13]特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）进一步发展了马歇莱的思想。[14]虽然这样一种研究方法使马克思主义者有可能对范围更加广泛的文学作品本文作出解释，但是，读者却仍然不得不像马克思主义者们所理解的那样，在每一个文学作品本文中都看到艺术与现实的某种关系。

马歇莱主要关注的是一个文学作品本文的意识形态内容，而不是它对读者产生的艺术效果。然而，伊格尔顿还认为，文学作品可以产生促进意识形态发展的效果。在一部论述理查逊① 的长篇小说《克拉丽莎》的著作中，他把这部小说当作既是有关资产阶级意识形态的例证，同时又不知不觉地暴露这种意识形态的种种矛盾的文学作品来分析。在这部著作的引论部分，他使人们注意到理查逊的小说由于流行而不断促进资产阶级意识形态的方式。他认为在理查逊的文学作品和布莱希特的叙事剧之间存在某种相似之处，并且作

① 理查逊（Samuel Richardson，1689—1761 年）：英国著名小说家，著有《帕美勒》、《克拉丽莎》等。

出了下列富有讽刺意味的评论：

> 现在，我们只能认为一听说他的某一部作品劝说读者改正了荒淫放荡的行为就感到高兴的理查逊很天真："艺术"当然应当影响"生活"，但是，却不应当以如此使人难堪的直接方式影响"生活"。……人们可以确信，大多数发现理查逊的高兴很天真的人，也都可以发现一种煽动它那由受到残酷剥削、俗性难改的劳动者组成的观众举行罢工的戏剧。[15]

然而，伊格尔顿并没有把这种观点与他把《克拉丽莎》当作暴露资产阶级意识形态的文学作品所进行的分析明确联系起来；而且，他所提到的"俗性"也与这种观点无关。人们也许会认为一出煽动其观众举行罢工的戏是一出优秀的戏，也许不会这样认为。这取决于诸如这出戏的情节构思，它对人物的刻划，以及它对语言的运用这样一些方面。也许这出戏所具有的激动人心的力量确实有助于导致一场罢工，但是，假如政治状况和社会状况都是公正宜人的，那么，一出可以产生这种效果的戏就不是优秀的戏了。

即使我想煽动受到残酷剥削的劳动者举行罢工，我也无论如何都无法确信，上演布莱希特的一出戏就是最有效的办法。我可以向这些劳动者发放小册子，或者对他们作一次讲演，指出他们所受的压迫，并且激励他们摆脱这种压迫。我可以把适合于领导一场罢工的人找来，鼓动他们单独接触他们的伙伴，从而把罢工指示秘密传达下去。这些方法都是政治活动家们使用过的方法；与这些方法相比，艺术顶多能够发挥某种次要的补充作用。假定任何其他情况都是错误的。

虽然马克思主义者们已经系统论述过有关文学内容与社

会现实之关系的各种深奥微妙的理论，但是，他们尚未系统论述一种同样深奥微妙的、对文学的社会效果和政治效果的说明。马克思主义对文学内容的分析确实能够帮助我们欣赏某些文学作品：无论卢卡奇作为一位理论家具有什么弱点，他对巴尔扎克的小说所作出的解释都揭示了漫不经心地阅读这些小说的读者可能觉察不到的、这些小说的一些方面。他的解释不仅都得到了这些小说的本文方面的支持，而且当我们根据我在第七章中主张的那些方面来理解这些解释时，它们也与有关作家意向和观众期望的标准不矛盾。然而，马克思主义的分析却把其他文学作品硬塞进某种不适合于它们的模式之中。特里·伊格尔顿在《批评与意识形态》这部著作中，提出了一种对《米德尔马奇》的简短说明，后者认为这部小说的所有人物都是典型，并且把乔治·艾略特对个人所面对的各种道德困境的关注，转化成了与表达意识形态有关的理论问题。这种说明不仅没有揭示《米德尔马奇》所具有的、读者如果不参照这种说明就有可能忽略的某些方面，反而使我们对这部小说的理解完全变得模糊不清了。[16]如果人们不是忠诚的马克思主义者，那么，他们就没有理由把每一种文学作品都当作与马克思主义者对现实的理解有关的东西来解释。进行这样的解释不仅有使被解释的文学作品本文削足适履的危险，而且也有既忽略作家的意向、又无视第一批观众的期望的危险。

遵循马修·阿诺德的研究风格进行研究的英国评论家们，对艺术与道德的关系进行了与马克思主义者的研究截然不同的研究。阿诺德在一篇题为“诗歌研究”的论文中宣称，艺术将会取代宗教和哲学：“越来越多的人将会发现，我们要想使自己获得安慰，获得勇气，对生活作出解释，我

们就必须求助于诗歌。”[17]从审美的观点来看最优秀的诗歌，也就是能够最充分地发挥这种作用的诗歌。我们读到这篇论文的后面的部分就可以更清楚地看到，在阿诺德看来，审美价值和道德价值是并行不悖的：

> 最优秀的诗歌由于具有极其突出的真实性和严肃性，其实质内容和特征便独具特色……。就最优秀的诗歌的素材和实质内容而言，我们无法把它的真实性和严肃性的出类拔萃特征与展示其独特风格的措辞和韵律的出类拔萃分割开来。[18]

阿诺德接下来对从乔叟① 到18世纪的英国诗歌进行了简要的全面考察。从这种考察显然可以得出下列结论，即“高度的严肃性”和“绝对的真诚”是最优秀的诗歌的标志。他之所以只把乔叟的诗歌和罗伯特·彭斯② 最优秀的诗歌置于二流诗歌之列，是因为虽然它们所表达的人生观“豪放、自由……以及仁慈”，但是，它们都缺乏高度的严肃性。由于阿诺德主要涉及抒情诗，所以，他认为诗歌的道德内容不是存在于它们所表现的人物或者行动方面，而是存在于它们所表达的人生观之中。诗歌的道德效果和宗教效果是密切协调、并行不悖的。与其说诗歌使人们改善其道德品质，还不如说它向人们所提供的是宗教以前向人们提供的那种安慰和对生活的理解。

现在，对于我们来说，阿诺德使诗歌发挥宗教的作用的

---

① 乔叟（Geoffery Chaucer，约1343—1400年）：英国著名诗人，作有《特罗伊拉斯和克莱西德》、《坎特伯雷故事集》等。

② 彭斯（Robert Burns，1759—1796年）：爱尔兰著名民族诗人，作有《主要用爱尔兰方言写的诗集》、《圣节集市》等。

愿望看来已经过时了，而他的宗教观所具有的弱点却清晰地突出表现了出来。他只把宗教设想成人们在面对生活的种种压力和困难时用来寻找安慰的一种手段，却忽略了与上帝存在或者上帝和人的关系有关的各种问题。对于我们目前的讨论来说，更重要的是阿诺德的道德观。他既不关注一般意义上的道德律，也不关注一般意义上的行德（mord virtues）。他所关注的是诗人的总的人生观。一个人的总的人生观反映他或者她所具有的性格。阿诺德所赞扬的那些——他评价最高的诗人们所具有的——品质，就是他认为通过这些诗人的作品表现出来的人物所具有的品质。这些有关高等的严肃性、真诚、人生观的豪放和仁慈的品质，实际上暗示了一系列美德。然而，这是一系列令人感到奇怪的美德，因为除了仁慈之外，这些品质相对而言都几乎没有涉及影响其他人的行动的方式。虽然外面的人们正在饱受饥饿或者没有安身之地之苦，但是，一个人却仍然可以坐在家里的扶手椅上，一心想着要达到高等的严肃性和真诚，要采取一种豪放的人生观。如果我们只考虑阿诺德作为一位诗人、作为一位评论家所进行的活动，那么，我们就有可能假定他只是坐在家里阅读和写作，而对维多利亚时代的英国所出现的各种社会问题不闻不问。实际情况不是这样。作为一位勤奋工作的督学，阿诺德曾经促使人们改善工人阶级子女的教育状况。假定他只重视高等的严肃性、真诚，以及其他一些品质是完全错误的。他实际上所认为的是，这些品质就诗歌而言都是重要的方面。诗歌不能解除人们的饥饿，不能使他们获得安身立命的家，也不能使他们进入学校受教育。在阿诺德看来，它所能够做的是表达某些高尚的心态。

阿诺德非常正确地坚持认为，人们通过把他的一般见解

运用于特殊的例子，就可以看到这些见解所具有的说服力。不过，他并没有对他认为在实质内容和艺术风格方面看都是最优秀的例子而加以引用的诗篇，进行多少详细的分析。因此，他在文学批评方面作出的判断似乎都是主观的，而且，他所提出的高等的严肃性、真诚、人生观的豪放以及仁慈这样一些美德，也仍然是未作解释和含糊不清的。F·R·利维斯则把一种与阿诺德的相似的道德观和审美观，与对个别文学作品的更富有洞察力的批评结合起来。在为其研究乔治·艾略特、亨利·詹姆斯以及约瑟夫·康拉德①的小说《伟大的传统》（*The Great Tradition*）撰写的引论中，利维斯以一种使人非常容易联想到阿诺德的方式，把审美方面的考虑与道德方面的考虑结合起来。在这篇引论中，他把简·奥斯丁表现成这三位小说家的重要先驱，并且坚持认为人们不能把简·奥斯丁的文学作品所具有的审美价值和道德意味分割开来：

> 如果我们考察《爱玛》在形式方面达到的完美程度，我们就可以发现，只有根据那些刻划这位小说家所特有的生活情趣特征的道德见解，才能欣赏这部小说。那些认为它是一种与“逼真”不可思议地联系在一起的“审美素材”，是一种“作品”之美的人，既无法为《爱玛》是一部伟大小说的论点提供适当的根据，也无法对它那完美的形式作出明智的说明。19

① 康拉德（Joseph Conrad，1857—1924年）：英国小说家，著有《水仙号上的黑家伙》、《吉姆老爷》以及《诺斯特罗莫》等。

利维斯的道德标准在一部论述小说——一种含有大量道德内容的文学形式——的著作中清楚地显示出来，这一点并不会使人感到惊奇。在他论述乔治·艾略特——一位将其道德旨趣在其小说中表达得明明白白的小说家——的章节中，这些道德标准表现得最明显。不过，就利维斯对诗歌的批评而言，他也同样把审美标准与道德标准结合起来了。利维斯经常把那些受到他高度评价的文学作品描述成"成熟的"作品——它们具有"极强的道德严肃性"，并且展示了自知之明。他把他认为缺乏价值的那些文学作品描述成感伤的——它们所展示的不是自知之明，而是自哀自怜。例如，在《重新评价》(*Revaluation*)这部著作中，他既使用这些术语赞美华兹华斯和济慈（John Keats），也使用它们谴责雪莱(Persy Bysshe Shelley)。[20]除了成熟和自知之明以外，利维斯还高度重视他称之为"生活"的东西。因此，在《伟大的传统》中，亨利·詹姆斯的后期作品便由于缺乏"完满的生活"而受到他的批评。利维斯把这一点与他在《金碗》（*The Golden Bowl*）中发现的"道德不如意性"（moral unsatisfactorness）明确联系起来；在他看来，詹姆斯在这部小说中对玛吉（Maggie）、亚当·弗弗尔（Adam Verver）——他们与收款人对其他人持相同的态度——作了过于同情的表现。[21]因此，在《重新评价》一书中，利维斯也把济慈的唯美主义(aestheticism）与丹特·加布里埃尔·罗塞蒂和莱昂内尔·约翰逊① 的唯美主义区别开来："济慈的唯美主义……并不像由

① 罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882 年)：英国诗人、画家，著有《神女》、《诗集》、《民谣及十四行诗集》等。
约翰逊（Lionel Pigot Johnson，1867—1902 年)：英国著名抒情诗人、评论家、19 世纪末"悲惨的一代"的主要代表，著有《诗集》。

‘艺术’和‘生活’构成的审美对立面所隐含的意思那样，意味着把这种特别宝贵的经验与直接而平庸的生活过程（‘生活！——我们的仆人会为我们做好一切的’）如此彻底地分割开来”。[22]存在于D·H·劳伦斯①的文学作品之中，特别受到利维斯重视的，就是“生活”的这种属性。

这些有关成熟、自知之明以及道德严肃性的美德全都是“空想出来的”美德——若与阿诺德在最优秀的诗歌中发现的那些美德相比，情况更是这样。虽然利维斯对“完满的生活”的重视强调了人们走出家门采取行动的重要性，但是，他对人们应当做什么却没有提供多少指点。他所重视的是个人的深层体验，而不是任何涉及其他人的行动。利维斯的研究方法所具有的自我中心倾向，在他对精神健康与精神病的论述中表现了出来。为了促进我们的精神健康，我们必须努力使自己变得越来越成熟和自觉，使自己变得越来越不容易自哀自怜和多愁善感。利维斯有时暗示，如果我们能够更好地理解自己，我们就能够更好地理解所有的人；而且，他对《金碗》的批评确实使人们想到了缺乏“完满的生活”与把其他人当作对象的倾向的联系。然而，他从来也没有对精神健康究竟怎样影响我们与其他人的关系作出详细的说明。他认为，只要我们是成熟的、自觉的、不感情用事的、而且防止极端唯美主义的人，我们理所当然地成为更好的人。也许我们可以说，存在于他的论辩性著作之中的——正像存在于阿诺德的论辩性著作之中的那样，与其说是文学使我们在改变这个世界的过程中变得更加诚实、更加仁慈或者更加主动的可能性，还不如说

129

① 劳伦斯（David Herbert Lawrence，1885—1930年）：英国小说家，著有《儿子与情人》、《虹》、《查特莱夫人的情人》等。

是文学使我们变得更加成熟和更加自觉的可能性。不过，这种理论仍然面临两个严重的困难。首先，利维斯仅仅假定具有成熟和自觉的内容的文学作品，可以产生使我们成熟和自觉的效果。但是，他偶尔作出的对文学效果的评论表明——诸如他在《伟大的传统》中作出的所谓乔治·艾略特是“一位特别使人精神振奋、特别有益于读者身心健康的作家”[23]的评论并没有就与评估文学的道德效果有关的问题进行任何深刻的反思。其次，即使优秀的文学作品确实可以使我们成熟、自觉以及精神健康，如果我们无法表明它们在其他任何一种意义上也都可以使我们成为更好的人，那么，它们的效果从道德方面看也归根结底不会有很重要的意义。如果成熟和自觉并不会使我们变得更诚实、更仁慈，或者更倾向于为饥饿者提供食物抑或为无家可归者提供住处，那么，我们为什么不直接承认，无论从“道德”这个术语的哪一种重要意义上说，我们在文学和其他艺术中发现的价值都与道德价值风马牛不相及呢？的确，如果人们认为道德的最终目的是使个人达到心灵纯洁和身心健康，那么，那些使我们更加成熟、更加自觉的文学作品就会有助于我们改善自己的道德品质。然而，在我看来，与其他人的关系对于道德来说具有关键性的意义；除非我们改善这个存在于我们周围的世界，否则，我们就无法拯救自己的灵魂。[24]

在我们到此讨论的所有这些观点中，没有一种观点详细考察过文学的道德效果。一方面，我们看到了阿诺德关于高度严肃的诗歌可以使我们获得安慰、使我们获得勇气的主张。到了利维斯那里，这种主张变成了下列假定，即成熟、自觉的文学作品可以使我们变成成熟、自觉的人。另一方面，无论一些认为文学具有相对自主性的马克思主义者们，还是对审美

方面和道德方面不作任何区别的柏拉图和托尔斯泰，都使文学获得了一种反复向人们灌输价值观和各种态度的、强有力的角色——无论这种灌输的目的是促进一种意识形态，还是改变我们的道德品质，情况都是如此。这两组观点都对艺术的力量提出了很高的要求，而这些要求很可能提得太高了。然而，在每一组观点那经过修改、比较温和的说法之中，也都存在着某些真理的成份。

我在上一章中曾经主张，文学向我们表明事物可能是什么样子。这种说明指出了我们在修改阿诺德和利维斯的观点时所应当采取的方式。文学作品向我们表达某种世界观，优秀的文学作品则成功地，或者说有效地向我们表达它的观点。纯粹的文学标准不会告诉我们《金碗》的世界不如《米德尔马奇》的世界真实，也不会告诉我们应当像乔治·艾略特那样，而不应当像正在不断衰老下去的亨利·詹姆斯那样看待这个世界。成功的文学描述使我们能够从这种描述的观点出发去看待这个世界。就小说和戏剧而言，它们从各种各样的人物的不同的观点出发，向我们表达这个世界，而这就有助于我们理解这些各不相同的人是什么样子。阅读《米德尔马奇》有助于我们理解像多罗西娅和利德盖特那样的人。它也许还有助于我们理解我们自己，因为多罗西娅和利德盖特和我们一样都是人；不过，我们是通过理解这些虚构的其他人来达到对我们自己的这种理解的。同样，阅读《金碗》有助于我们理解像弗弗尔一家那样的人。詹姆斯并不一定要求我们赞成这些人。他只是要求我们暂时从他们的观点出发来看待事物。抒情诗中只存在一种观点，亦即由作为这首诗歌之吟诵者的诗人表达的观点。因此，我们很可能认为，我们欣赏《秋颂》的过程也就是我们逐渐达到理解济慈的过程。我们在这里决不可冒然

下结论。我们正在逐渐理解的只不过是在这部诗歌中得到表达的观点。它也许是、也许不是约翰·济慈这个真实存在的人所一贯坚持的观点。无论如何，这种观点都未必是我们认为正确的一种观点；而且，与其说我们逐渐理解这部诗歌所表达的、关于事物可能是什么样子的观点，与我们逐渐理解我们自己相似，还不如说与我们逐渐理解其他人相似。

时常有人提出这样的主张，即艺术的道德价值存在于它向我们提供有关其他人的想象性洞见的能力之中。我把文学当作向我们表明事物可能是什么样子的艺术形式来说明的做法，也许支持这种主张。[25]有人也许会问，想象性洞见与道德有什么关系呢？我们的回答是，更好地理解他人，有助于发展道德方面的各种美德。如果我们能够更好地理解其人，我们就会更仁慈、更公平地对待他们。理解我们自己和理解其他人是联系在一起的，因为我们作为人都具有共同之处。此外，如果我们理解我们自己，那么，也许我们就更能够进行有效的道德行动。不过，就道德而言，理解他人比理解我们自己更重要。阿诺德所谓诗歌可以使我们获得安慰、使我们获得勇气的观点，以及利维斯对成熟和自觉的强调，都既暗示了一种容易使人误解的对文学作品功能的说明，也暗示了一幅已经被歪曲了的道德画面。如果我们通过说文学作品既可以提供有关他人的洞见，也可以提供有关我们自己的洞见来修正他们的说明，我们就可以认识到从审美角度来看优秀的文学作品也具有道德价值。

如果我们认为文学作品为我们提供有关其他人的洞见，我们就必须承认，它也许能够使我们从那些邪恶、堕落的人的观点出发来看待这个世界，因而有可能使我们对这些人表示同情。正像俗话所说的那样，“Tout comprendre c' est tout

pardonner。”(理解就是谅解。)柏拉图对文学的力量所感到忧虑的，正是文学有可能使我们过于同情那些恶人，而且，这种同情有可能最终使我们变得和这些恶人一样。在这一章的前面部分，我曾经强调过评估艺术是否真正能够改变我们的性格是很困难的。虽然柏拉图和托尔斯泰夸大了艺术有可能做到这一点的程度，但是，我并不否认艺术在向人们反复灌输价值观和各种态度的过程中一直发挥着某种作用，因为它能够影响我们在看待生活时所依据的那些方面。例如，渲染暴力行为的电影可以反复向人们灌输一种态度，这种态度认为，暴力行为是人们针对威胁或者伤害而作出的一种适当的反应，同时灌输一种价值体系，人们根据后者认为，那些进行暴力活动的人都是勇敢的和富有魅力的。这些效果并不是不可避免的，因为我们是带着我们以前形成的态度进电影院的，而且，我们最初对暴力行为的反感很可能持续存在下来，并且缓和甚至消除渲染暴力行为的电影对我们的影响。

艺术作品对价值观和各种态度的影响时常是间接和微妙的，我们只有通过事后认识才能意识到这种影响。不可否认的是，某些著名的、有关非常成功的艺术作品产生直接影响的例子也是存在的。歌德的小说《少年维特之烦恼》——它那敏感的主人公最后自杀了——就曾经使许多少年幻想自己就是现实生活中的维特，有时还会出现悲惨的后果。然而，艺术与现实生活的价值观和各种态度的关系并不总是如此直接的。第一次世界大战时期的英国诗歌为我们提供了一个更加典型的例子。鲁伯特·布鲁克[①] 和其他人在这次大战开始时创作

① 布鲁克(Rubert Brooke, 1887—1915 年)：英国诗人，著有《诗集》、《士兵》等。

的爱国主义诗歌，被威尔弗雷德·欧文和西格弗里德·萨松①创作的截然不同的诗歌取代了。这种变化反映了战士们的态度从侵略主义的爱国主义向认识到战争毫无意义的变化。欧文和萨松的诗歌也同样使读者对这种战争的无意义留下了深刻的印象，有助于使他们对由战斗人员和非战斗人员参加的战争的态度发生根本变化。刘易斯(Day Lewis)——他出生于1904年，因而由于太年轻而没有参加这次大战——正是出于这种原因而特别重视欧文的诗歌。他在他为欧文的《诗集》撰写的引论中写道："正是欧文……的诗歌最强烈地打动了我这一代人，所以，我们永远也不会再认为战争是什么重要的事情；即使有必要，我们也只会认为它是一场卑鄙邪恶的灾祸。"[26]

如果我们承认艺术可以影响我们的价值观和态度，我们应当倡导建立艺术审查制度吗？成年人的性格在很大程度上已经形成，这个事实可以降低艺术对成年人的影响。艺术对那些道德品质仍然在不断发展的儿童和青少年会产生更强烈的影响。绝大多数父母和教师都希望在某种程度上控制这些对他们看管的儿童和青少年的影响。也许由父母和教师来建议儿童和青少年应当看什么、听什么以及读什么，比国家或者其他权威机构提出这些建议更合适。不过，在我看来，数量有限的审查——诸如英国现行的、限制某一种电影只向某一特定年龄组的观众放映的情况——的确是有存在理由的。

若想确定这种争论点涉及成年人的程度就更困难了。我

---

① 欧文(Wilfred Owen, 1893—1918年)：英国诗人，以反战诗歌著称，著有《诗集》。
萨松(Siegfried Sassoon,1886—1967年)：英国诗人，以反战诗歌著称，著有《老猎人》、《反攻》等。

们也许可以认为一个艺术作品的审美价值，超过了它在道德方面产生的使人堕落的影响——如果我们没有忘记评估这样一种影响的诸多难处，情况就更是如此。另外，其他的价值也会发挥作用。审查制度会限制艺术家的表现自由，因而我们完全可以认为，一个艺术家可以在其中随心所欲地进行艺术创作的社会，要比一个保护其公民免受可能是恶劣的艺术作品之影响的社会好。成年人确实可以把他们对艺术作品的反应实行某种控制。我可以选择不去看《装有发条的橘子》这部电影。如果我确实去看这部电影，我就可以有意识地努力使自己处于不介入这部电影的超脱状态，或者，我可以在观看这部电影之后，通过提醒自己，因以前一贯反对暴力行为，而抵制它对我产生的强烈影响。支持实行艺术审查制度的理由之所以根本不像柏拉图所认为的那么充分，不仅是因为艺术家的表现自由非常可贵，而且也是因为艺术的各种效果都不像他所认为的那样毋庸置疑，那样直截了当，那样不可抗拒。

各种艺术作品都不是不依赖创作它们的艺术家，不依赖这个为它们提供素材的世界，或者不依赖艺术家在呈现它们时所面对的观众面孤立存在的。同时，它们与艺术家、与世界以及与观众的关系也不是某种简单的和直截了当的关系，因为艺术家的经验和这个世界所提供的素材，都被艺术家重新塑造成了某种艺术形式；而且，观众既对艺术作品的形式作出反应，也对艺术作品的内容作出反应。如果我们现在再回过头来看我们在本书开始时所面对的问题——“缘何为艺术伤脑筋?”我们就可以提出某种答案了。

首先，艺术和自然美本身都具有价值。如果我们缺乏进行审美欣赏的机会，那么，无论我们的生活水平多么令人满意，我们的社会安排多么完美，我们的生活方式多么符合道德

准则，我们的生活都将是非常贫乏，非常不完满的。此外，艺术确实具有某种道德价值。声称艺术可以直接改变这个世界，或者可以自然而然地改变我们的性格是毫无意义的。艺术时常可以通过以一些微妙和间接的方式向我们提供有关其他人的想象性洞见，或者反复向我们灌输某种价值观和种种态度，而产生道德方面的影响。正因为艺术对我们的价值观和态度的影响是间接的和微妙的，所以，我们不容易意识到这种影响。如果我们更加细心地研究艺术作品，如果我们反思我们的审美经验，我们就可以更充分地意识到这种影响。从形式方面对文学、美术以及音乐进行研究之所以有价值，不仅是因为这种研究丰富了我们的审美经验，而且是因为它和其他所有形式研究一样，在智力锻炼和理性反思方面为我们提供了锻炼机会。它既能够丰富我们的审美经验，同时也能够使我们的想象力和理解力得到发展。艺术既吸引我们的感情，也吸引我们的理智。因此，研究艺术就需要把想象的灵活性与智力锻炼结合起来。如果我们发展了对艺术作出反应的能力，我们就可以使我们作为人所具有的潜能发挥出来。

注　释①

在本注释中，下列经常得到引用的著作均以缩略的形式表示：

Kant.　I. Kant, *Critique of Aesthetic Judgement*（由 J. C. Meredith 英译，Oxford，1952）.

Margolis.　J. Margolis（编），*Philosophy Looks at the Arts*（修订版，Temple University，pa，1978）.

Osborne.　H. Osborne（编），*Aesthetics*（*Oxford Readings in Philosophy*，Oxford 1972）.

Savile　A. Savile，*The Test of Time*（Oxford，1982）.

第二章　模仿

1. Plato，*Republic*，X，596*e*，由 G. M. Grube 英译。

2. Plato 在 *Symposium* 201-212 中提出了下列观点，即有形体的美可以刺激其热爱者达到美的理念。这种观点在某种程度上促使柏拉图主义者对柏拉图本人关于艺术的理论作了种种修改。例如，参见 Cicero，*Orator*，2.8—3.10（艺术家以他自己的心灵模仿某种理念）；Plotinus，*Ennead*，V. 8.1（艺术家模仿某种理想的超验理念）。关于所谓艺术家模仿某种一般的理念这种比较温和的说法，可以参见 Sir Joshua Reynolds，*Ninthe Discourse on Art*. 有关这整个论题之进一步的讨论和参考文献，参见 E. Panofsky，*Idea：A Concept in Art Theory*，由 J. J. S. Peake 英译（New York，1968），以及 M. H. Aorams，*The Mirror and the Lamp*

① 鉴于作者在本书正文及注释中引用的著作及其页码均是其某一英文版本及其页码，为方便读者直接核对原文，这里将这些著作的作者、书名及出版社原文照录。

(*Oxford*, 1953), 第二章。

3. 关于 Raphael, 参见 Panofsky, 同上引书, 页 59—60。关于 Michelangelo 的诗歌 (XCIV) 的论述, 参见 R. J. Clements, *Michelangelo' s Theory of Art* (New York, 1961), 页 14 以下。

4. *Don Juan*, Canto Ⅱ, Stanza118.

5. 第二版, Indianapolis, 1976。

6. 特别参见本书第七章。

7. *Philosophical Investigations*, Ⅱ, *xi*.

8. E. H. Gombrich 在 *Art and Illusion* (London, 1960) 中否定了这一点, 而反对 Gombrich 的 R. Wollheim 则在 On Drawing an Object' 一文中 (Inaugural lecture, London, 1964, 页 22 以下; reprinted in Osborne, 页 121—144, 以及 in Margolis, 页 249—272) 则主张这一点。虽然这两种观点都得到了富有说服力的论证, 但是在我看来, Wollheim 归根结底是正确的。

9. 参见 R. Wollheinv, *Art and its Objects* (第二版, Cambridge, 1980), 第 5 篇补充论文 'Seeing - as, Seeing - in and pictorial representation'. 也可参见 R. Scruton, *Art and Imagination* (London, 1974), 第 13 章。

第三章 表现

1. 关于浪漫主义时期的这种观点的重大变化, 参见 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953). 关于表现理论的古代源头, 请特别参见 'Longinus', *On the Sublime*。

2. Wordsworth 的 Preface 最初是和 *Lyrical Ballads* 的第 2 版一起出版的 (1800)。Eliot 在其论文 'Hamlet and his Problems' (in *The Sacred Wood*, London, 1920) 中即以这种方式界定"客观对应物"。

3. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 由 W. J. Mitchell 英译 (London, 1949), 页 152。

4．关于对 Tolstoy 的艺术之道德效果的观点的进一步讨论，参见本书第九章。

5．请特别参见 Kant，§2，以及我在本书第五章中讨论的其他著作家。

6．参见 R. G. Collingwood，*The Principles of Art*（Oxford，1938），页130—135。

7．关于对艺术家的意向与观众的各种解释的关系的进一步讨论，参见本书第七章。

8．关于对这一点的容易引起争论的论述，参见 R. K. Elliott，'Aesthetic Theory and the Experience of Art'，*Proceedings of the Aristotelian Society*，67（1966—1967），111—126，reprinted in Osborne，页145—157，以及 in Margolis，页45—57。

9．Aristotle，*Poetics*，第4章，14486，15—17。

10．关于对这一点以及有关"哀乐"的其他观点的生动讨论，参见 O. K. Bouwsma，'The Expression Theory of Art' in M. Black（编）*Philosophical Analysis*（Ithaca，1950），页75—101，reprinted in W. Elton（编），*Aesthetics and Language*（Oxford，1954），页73—99。

11．例如，参见 Bouwsma，同上引文；R. Wollheim，*Art and its Objects*（第二版，Cambridge，1980），§14—19。

12．参见我在本书第四章中对 Eduard Hanslick 和 Susanne Langer 的观点的讨论。

13．K. Walton 系统论述了这种认为我们对艺术作品的情感反应是一种想象的反应的观点，参见他的论文'Fearing Fictions'，*Journal of Philosophy*，75（1978），5—27。

第四章　形式

1．参见 Pliny the Elder，*Natural History*，34. 55，以及 G. Richter，*A Handbook of Greek Art*（第7版，London and New York，1974），页120。

2. 参见 R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*（第 3 版，London，1962），尤其是第Ⅲ、Ⅳ部分。

3. 例如，参见 T. Todorov, *The Poetics of Prose*（Oxford, 1977).，它是 *Poétique de la prose*（*Paris*，1971）的英译本，尤其参见页 247 以下。参见 D. Lodge, *The Modes of Modern Writing* (London，1977)，页 57 以下；关于俄国形式主义的论述，参见 A. Jefferson and D. Robey（编），*Modern literary Theory*（第 2 版，London，1986)，第 1 章，以及 F. Jameson, *The Prison - House of Language*（Princeton，1972)，页 43 以下。

4. 参见 Todorov，同上引书，第 10 章。Todorov 的方法在第 7 章中还导致了他对 Benjamin Constant 的 *Adolphe* 的富有启发性的讨论，但是，当他在第 4 章中运用这种方法研究 Homer 的 *Odyssey* 时，他的论述就不那么具有说服力了。

5. 关于对 Derrida 的简短而清晰的说明，参见由 Jonathan Culler 撰写的论文，in J. Sturrock（编），*Structuralism and Since from Lévi - Strauss to Derrida*（*Oxford*，1979)；关于更详尽的讨论，参见 J. Culler, *On Deconstruction*（*London*，1983)，第 2 章。

6. 参见 Kant，§14 和 §16；也可以参见 §4 和 §23；关于对 Kant 的观点的进一步讨论，参见本书第五章。

7. E. Hanslick, *The Beautiful in Music*（由 G. Cohen 英译，New York，1957)，页 21、23。

8. 同上书，页 29—30，参见 Kant 把"所有不诉诸歌词的音乐"包含在他那与自由的美有关的例子之中的做法（Kant，§16）。

9. 同上书，页 40—41。

10. 参见'An Essay in Aesthetics'和'Retrospect'，in *Vision and Design*（London，1920)，页 11—25 和页 188—199，以及 *Transformations*（London，1926）的第 1 章，'Some Questions in Aesthetics'；关于 Fry 对 Bell 的批评，参见 *Vision and Design*，页

195。

11. 参见 Fry 在 *Vision and Design* 中对这一点的认识，页 195。

12. 关于一位心理学家对这一点的讨论，参见 R. Arnheim, *Art and Visual Perception* (London, 1956)，第 1 章，尤其是页 22 以下对 Cézanne 的绘画 *Madame Cézanne in a Yellow Chair* 的论述。

13. *Art* (London, 1914)，页 49。

14. *Vision and Design*，页 199。

15. Cambridge Mass., 1942。参见第 8 章。虽然 Langer 的强调重点不同，但是，她的音乐观显然与 Hanslick 的观点有联系；参见她在这一意的各处对 Hanslick 的评论。

16. London, 1953. 尤其参见第 3 章。

17. 参见 *Transformations* 页 6—43 对混和不同艺术的论述，尤其是页 27 以下对歌曲和歌剧的评论。

18. 参见本书第三章；也可以参见 S. Langer, *Feeling and Form*，页 389。

19. Bell, *Art*，页 30 以下（音乐）；页 153, 156—158（文学）。Fry, Fransformations, 页 6 以下。

20. 同上引书，第 6 章，页 104 以下。

21. *Vision and Design*，页 196—197。

22. D. Lodge, *Working with Structuralism* (Boston, London, and Henley, 1981)，页 108 以下。有关结构主义者对各种关系的关注的论述，参见 Sturrock，同上引书，页 56，以及他在那里引用的、来源于 Roland Barthes 的例子。

23. *Transformations*，页 7，10。

24. M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*（第 2 版，Indianapolis, 1981），页 456—470；也可以参见页 190—209。

25. *Poetics*，第 7、8 章；参见 Plato, *Phaedrus*, 264*b* − *c*.

26. 例如，参见由 H. Osborne 在 *Theory of Beauty* (London,

1952）中提出的理论，尤其参见第5章。

第五章 艺术，美，以及审美欣赏

1. 参见 *Timaeus*27*c* 以下讲述的关于一个神圣的工匠创造这个世界的神话，并参见 *Republic* X，596—598。

2. 参见 Kant，§23－§29.

3. 这样一种回答可能与 G. E. Moore 对善的说明相似，参见 *Principia Ethica*（Cambridge，1903），尤其是第1章。Moore 本人提出的关于美的观点也把美与善联系起来。他把美描述成"对它的赞美性静观本身即善的这样一种东西"（同上书，页201）。

4. 关于根据一组宽泛的"美学概念"来对美学进行某种研究、以及已经尝试过的对这些"美学概念"与"非美学概念"之关系的说明，参见 F. Sibley，'Aesthetic Concepts'，*Philosophical Review*，68（1959），421－450，reprinted with revisions in Margolis，页64－87，以及'Aesthetic and Nonaesthetic'，*Philosophical Review*，74（1965），135－159. R. Scruton 在 *Art and Imagination*（London，1974）的第3章中对 Silbley 的立场进行了简明扼要的批评。H. Osborne 则在 *British Journal of Aesthetics*，23（1983），113－117中，挑选出了某些不同的美学术语范畴。

5. 这种界定最初是由斯多葛学派作出的，参见 Cicero，*Tusculan Disputations*，iv. 31. 虽然 Plotinus 在 *Ennead*，*i*，6.1中对它进行了富有说服力的批判，但是，Augustine 在 *De civitate Dei*，xxii. 19中又重复了这种界定。关于中世纪的人们对它的运用，参见 E. de Bruyne，*Études d' esthétique médiévale*（Bruges，1946），vol. iii，第2章，尤其是页126—135（论 Robert grosseteste），页47（Gilbert Foliot），以及页50（Baldwin of Canterbury）。关于文艺复兴时期的 Alberti 对它的运用，参见 Savile，页153，也可以参见 Savile 在页157中引用的 Hume 的一段话。

6. 这些短语都是对'Zweckmässigkeit ohne zweck'这个德文短

语之可以选择的标准英文翻译。

7.关于对这一点的更详细的论述，参见 D. W. Craw - ford, *Kant's Aesthetic Theory*（Madison, Wisconsin, 1974），第4章。

8.参见 J. Stolnitz, 'On the Origins of Aesthetic Disinterestedness', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20（1961—1962），131—143。

9.参见 *The World as Will and Representation*，由 E. J. F. Payne 英译（Indian Hills, Colorado, 1958），vol, i, bk. iii，尤其是§§30—41，以及 vol. ii, Supplements to the Third Book，尤其是第29—31章；也可以参见以前由 R. B. Haldane 和 J. Kemp 英译的译本，其标题为 *The World as Will and Ideal* London, 1883），vol. i, bk. iii，尤其是页219—274，以及 vol. iii, Supplements to the Third Book，尤其是第29—31章。

10.参见 E. Bullough, '"Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle', in E. M. Wilkinson（编），*Aesthetics: Lectures and Essays*（London, 1957），页91—130。

11.参见 R. Ingarden, 'Aesthetic Experience and Aesthetic Object', *Philosophy and Phenomenological Research*, 21（1960 - 1961），289—313。

12.参见 Scruton，同上引书，页143 - 148.

13.参见 Plotinus, *Ennead*, *i*, 6各处；G. Sircello, *A New Theory of Beauty*（Princeton, 1975），页19—20；R. Ingarden，同上引文，页295—297；Savile，页154。

14.关于对 Kant 的美学争论观点的论述，参见 S. Körner, *Kant*（Harmondsworth, 1955），页187—188，以及 Crawford，同上引书，页164—171。

15.关于怎样才可能提出一种康德式的，有关这些审美方面之比较的说明的某些建议，参见 D. W. Crawford, 'Comparative Aesthetic Judgements and Kant's Aesthetic Theory', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38（1979—1980），289—298。

第六章　批评，解释，以及评价

1. Kant, §33.

2. 参见 *poetics*, 1450*b*26－33.

3. 在这种语境中，读一下 *J. C. Maxwell* 在其 *Titus Andronicus* 的 Arden Shakespeare 版（修订版，London, 1968）页，xxxii－xxxviii 上所进行的讨论，是很有趣的。

4. *Poetics*, 1449b12－13。也可以进一步参见 H. House, *Aristotle's Poetics*（London, 1956），页 64—67。

5. R. A. Sharpe 认为这种区别是理所当然的，参见其 'Interperting Art', *Preceedings of the Aristotelina Society*, Supp vol. 55 (1981), 19－32，而 E. Sharper 在她刊于同一卷杂志之中的答辩中则批评了这种区别，参见 33—46. 关于更充分的讨论，参见 S. H. Olsen, *The Structure of Literary Understanding*（Cambridge, 1978），第 4、5 章，也可以参见他的 'Criticism and Appreciation', in P. Lamarque（编），*Philosophy and fiction*（Aberdeen, 1983），页 38—51。

6. *The Anatomy of Criticism*（Princeton, 1957），页 20。也可以参见 Frye 后来的论文 'On Value－ Judgements', in *The Stubborn Structure*（London, 1970），页 66—73。Frye 的观点近来受到了 Anthony Savile 的攻击（Savile，页 191—194）。关于对来自不同观点的同一个争论点的讨论，参见 W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*（Lexington, Ky., 1954），页 235—251。

7. *Shakespeare*: *The Last Phase*（London, 1954），页 261。

8. *A History of Western Art*（London, 1968），页 134.

9. Stanley Fish 在 'Demonstration vs. Persuation: Two Modes of Criticism' 中采纳了这种极端观点，参见 P. Hernadi（编），*What is Criticism?*（Bloomington, Ind., 1981），页 30—37；这篇论文选自他的著作 *Is There a Text in this Class?*: *The Authority of In-*

terpretive Communities（Cambridge, Mass., 1980）的第 15、16 章。

10. 参见 Kathleen Raine, ‘Who Made the Tyger?’, *Encounter*, 2, no, 6（June 1954）, 43－50, 以及 E. D. Hirsch, *Innocence and Expericnce*（New Haven and London, 1964）, 页 244—252。Stanley Fish 在我们于注 9 中提到的论文中引用了这两种互相冲突的观点，以支持他自己的下列观点，即评论家的观点决定他可以在一个文学作品本文中看到什么，而且他在提出一种解释的过程中总是试图说服其他人与他持相同的观点。

11. *The Poetics of Prose*（Oxford, 1977）第 10 章。

12. *The Triple Thinkers*（修订版，Londow, 1952），页 89－96；我们在本书第八章中将进一步讨论此书页 121—122 上的内容。

13. *Studies in European Realism*（London, 1950），第 1 章。关于对马克思主义艺术观的进一步讨论，参见本书第九章。

14. *Pagan Mysteries in the Renaissance*（第二版，London, 1968），页 131.

第七章　意向和期望

1. *Milton's Minor Poems*（London, 1969），第 9 章。

2. *Shakespeare: The Last Phase*（London, 1954），页 1—2。

3. In ‘Tradition and the Individual Talent’, *The Sacred Wood*（London, 1920）。

4. ‘The Intentional Fallacy’, *Sewanee Review*, 54（1946）, 468－488；这篇论文经常被重印，例如，in W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*（Lexington, Ky., 1954），页 3—18, in Margolis, 页 293—306, 以及 in D. Newton－de Molina（编），*On Literary Intention*（Edinburgh, 1976），页 1—13. 我在论述过程中参照的这篇论文即载于 *On Literary Intention*，后者还收录了一批对我们目前进行的争论有益的其他论文。

5. *On Literary Intention*，页1。

6. 同上。

7. 关于与行动有关的意向，参见 J. A. Passmore, 'Intentions', *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. vol. 29 (1955), 131-146, A. C. MacIntyre, *The Unconscious* (London and New York, 1958)，第4章；G. E. M. Anscombe, *Intention* (Oxford 1957)；关于与语言有关的意向，参见 H. P. Grice, 'Meaning', *Philosophical Review*, 66 (1957), 377-388, reprinted in P. F. Strawson（编），*Oxford Readings in Philosophical Logic* (Oxford, 1967)，页39—48；关于这些观念之中的某些观念在艺术上的运用，参见 A. J. Close, ' "Don Qnixote" and the "Intentionalist" Fallacy', *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 19-39, reprinted in *On Literary Intention*，页，174—193，以及 A. Savile, 'The Place of Intention in the Concept of Art', *Proceedings of the Aristotelian Society*, 69 (1968 - 1969), 101 - 124, reprinted in Osborne，页158—176。

8. 在 Beardsley 的著作中，形式主义和反意向主义（anti-intentionalism）之间的联系是很清楚的。参见 M. C. Beardsley, *Asethetics: Problems in the Philosophy of Criticism*（第二版，Indianapolis, 1981），尤其是页17—29。关于 Beardsley 最近有关意向的论述，参见 'Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived', in his *The Aesthetic Point of View; Selected Essays* (Ithaca and London, 1982)，页188—207。

9. 同上面的注2。

10. 参见 G. N. Knauer, 'Vergil's Aeneid and Homer', *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5 (1964), 61—84。

11. ii. 34.. 65 - 66.

12. 参见 Mac Intyre，同上引书，第4章，尤其是页56—60。

13. *Aesthetics: ……Problems of Criticism*，页25—26。

14. 这是对 A. Savile 在 'The Place of Intention in the Concept of Art'（Osborne，页 167 以下）中提出的论断的一种非常简化的说法。

15. 关于某些和我的观点一样，强调艺术作品是由处于特定时代和特定社会之中的特定的人创作的这个事实、并且对这一点作了更复杂、更深奥微妙的系统表述的观点，参见 K. Walton，'Categories of Art'，*Philosophical Review*，79（1970），334 - 367，reprinted in Margolis，页 88—114；Savile，尤其是第 4 章；R. Selden，*Criticism and Objectivity*（London，1984），第 5—7 章。

16. *Validity in Interpretation*（New Haven and London，1967）. 也可以参见 *The Aims of Interpretation*（Chicago and London，1976）. Hirsch 的观点被 E. H. Gombrich 运用到视觉艺术上去了，参见 *Symbolic Images：Studies in the Art of the Renaissance*（Londow，1972），页 1—22。

17. 参见 *Validity in Interpretation*，页 227—230，也可以参见 Savile，页 71—75。

第八章　意义和真理

1. *The Stagecraft of Aeschylus*（Oxford，1977），页 1—3；并参见页 12 以下。也可以参见 N. Coghill，*Shakespeare's Professional skills*（Cambridge，1964），第 1 章。

2. *The PreSocratic Philosophers*（第二版，London，1982），页 465。

3. J. Bayley，*The Characters of Love*（London，1960），页 212；A. Calder，introduction to the Penguin English Library edition of Sir Walter Scott，*Old Mortality*（Harmondsworth，1975），页 22。请注意，Bayley 也和 Hirsch 一样，把意义和意向联系起来。

4. New York 版，第 9 章，页217；第22章，页297。

5. 同上引书，页 1。

6. *Pagan Mysteries in the Renaissance*（第2版，London，1968），第7章，页113—127。

7. *Middlemarch*，*bk*. 1，第5章。

8. 就这种分类而言，我在一定程度上采用了Max Black和John Searle——我讨论了他们论述隐喻的观点——的做法。关于Max Black的观点，参见‘Metaphor’，*Proceedings of the Aristotelian Society*，55（1954），273－194，reprinted in his *Models and Metaphors*（Ithaca，NY. 1962）；页25—47，以及in M. Johnson（编），*Philosophical Perspectives on Metaphor*（Minneapolis，1981），页63—82，并且参见‘More about Metaphor’，*Dialectica*，31（1977），431－457，reprinted in A. Ortony（编），*Metaphor and Thought*（Cambridge，1979），页19—43，也可以参见‘How Metaphors work：A Reply to Donald Davidson’，*Critical Inquiry*，6（1979），131－143，reprinted in S. Sacks（编），*On Metaphor*（Chicago，1979），页181—192；关于Searle的观点，参见他的*Expression and Meaning*（Cambridge，1979）的第4章，also Printedin Ortony，页92—123，以及in Johnson，页248—285；关于认为根本不存在隐喻性意义这样一种东西的观点，参见Donald Davidson，‘What Metaphors Mean’，*Critical Inquiry*，5（1978），31－47，reprinted in Sacks，页29—45，in Johnson，页63—82，以及in M. Platts（编），*Reference*，*Truth and Reality*（London，1980），页238—254。

9. Black在这里受到了Wittgenstein对‘seeing as’的说明的影响。参见本书第二章。

10. 参见L. J. Cohen的论文，in Ortony，同上引书，页65—66。

11. 参见本书第六章，注12。

12. 参见第19章，以及‘Finale’. 参见R. Jenkyns，*The Victorians and Ancient Greece*（Oxford，1980），页127。

13. 参见 O. Cargill, ‘Henry James as Freudian Pioneer’, *Chicago Review*, 10 (1956), 16。

14. 关于对马克思主义文学解释的进一步讨论，参见本书第九章。

第九章　艺术和道德

1. 参见本书第四章。

2. 也可以参见 Dorian Gray 和 Lord Henry Wottow 在这部小说的第 19 章中进行的对话，以及 Wilde 的论文，‘The Critic as Artist’。

3. 例如，参见 Aristophanes, *Frogs*, 830 - 1533; Plutarch, *How the Young Man Should Study Poetry*, 以及 D. A. Russell 在 *Criticism in Antiquity* (*London*, 1981) 的第 6 章中进行的讨论。

4. *Republic*, Ⅲ, 386a - 392b。

5. 同上书，Ⅹ, 602c - 606d; Ion, 535c - e。

6. 参见本书第二章，我在那里讨论了 *Republic* Ⅹ. 我在这里忽略了 Plato 在 *Republic* Ⅹ 中提出的模仿观点与他与 *Republic* Ⅱ 和Ⅲ中提出的观点的区别。关于对这些区别的论述，首先可参见 R. C. Cross 和 A. D. Woozley, *Plato's Republic: A Philosophical Commentary* (London, 1964), 第 12 章。

7. 参见 B. Williams (编), *Obscenitg and Film Censorship: An Abridgement of the Williams Report* (Cambridge, 1981), 第 6 章和第 9 章，页 22 以下。这个报告所提出的论断涉及的是各类艺术素材的艺术效果，而不涉及个别文学作品或者电影的艺术效果，因为这种法律只能禁止各类艺术素材（第 5 章，页 34）。然而，这个报告所提出的大多数观点对于个别艺术作品的效果也具有同样的效力。

8. 例如，参见 G. Steiner, ‘To Criticize our Gentlemen’, *Language and Silence* (London, 1967), 页 75—88; T. Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976), 页 16。

9. 关于更全面的说明，参见 D. Forgacs, ‘Marxist Literary

Theories', in A. Jefferson 和 D. Robey (编), *Modern Literary Theory* (第 2 版, London, 1986), 页 166—203; D. Laing, *The Marxist Theory of Art* (Hassocks, Sussex, 1978); T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London, 1976)。

10. Marx 本人在 the preface to *A Contribution to the Critique of Political Economy* (首次出版, 1859) 中, 区分了经济基础和上层建筑。

11. 参见 G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism* (London, 1963); 参见本书第六章。

12. 参见 J. Willett (编), *Brecht on Theatre* (New York, 1964), 以及 B. Brecht, 'Against George Lukacs', *New Left Review*, 84 (1974), 39-53 (最初在 1938 年撰写的四篇短文)。

13. P. Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), 该书是 *Pour une théorie de la prodnction Littéraire* (Paris, 1966) 的英译本。关于 Macherey 的观点与结构主义的关系, 参见 D. Forgacs, 同上引书, 页 177-183。

14. 尤其参见 *Criticism and Ideology*.

15. 见 *The Rape of Clarissa* (Oxford, 1982), 页 24—25。

16. Eagleton, *Criticism and Ideology*, 页 118—121. C. Butler 既讨论了这种解释, 也讨论了某些其他的对 George Eliot 的马克思主义解释, 参见 *Interpretaton, Deconstruction and Ideology* (Oxford, 1984), 页 110—136。

17. R. H. Super (编), *English Literature and Irish Politics* (Ann Arbor, 1973), 页 161。

18. 同上书, 页 171. 也可以参见同一部书中收录的论述 Wordsworth 的论文, 页 36—55。

19. *The Great Tradition* (第 2 版, London, 1960), 页 8。

20. *Revaluation* (London, 1936), 第 5—7 章。

21. 页 159—160, 以及页 168。

22. 页 257。

23. 页 123。

24. 关于对 Arnold 和 Leavis 的立场的进一步讨论，参见 V. Buckley, *Poetry and Morality* (London, 1959), 以及 J. Casey, *The Language of Criticism* (London 1966), 第 8、9 章。

25. 参见 R. W. Beardsmore, *Art and Morality* (London, 1971), 页 53—75；Savile, 第 5 章。

26. C. Day Lewis（编），*The Collected Poems of Wilfred Owen* (London, 1963), 页 12。

本书作者推荐书目①

经典著作

Plato, Republic* Ⅱ，Ⅲ，以及Ⅹ；*Ion**. *Republic* 有多种英译本。我推荐由 H. D. P. Lee 翻译的 the Penguin 版英译本 (1955)，或者由 Robin Waterfield 翻译的 the World' s Classics 版英译本 (1993)。*Ion* 也有多种英译本；如 D. A. Russell 的译文，in D. A. Russell 和 M. Winterbottom (编)，*Classical Literary Criticism* (The World's Classics, Dxford, 1989)，以及 P. Woodruff 的译文，in *Two Comic Dialogues: Ion and Hippias Major* (Library of Liberal Arts, Indianapolis, 1983).

Aristotle, *Poetics**. 有多种英译本。我推荐由 T. S. Dorsch 翻译的 the Penguin 版英译本，in *Classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus* (1965)，或者由 M. E. Hubbard 翻译的英译本，in the World' s Classics *Classical Literary Criticism*.

I. Kant, *Critique of Aesthetic Judgement** (首次出版，1790)。标准的英译本有：J. H. Bernard 的译本 (第二版，London, 1914)，J. C. Meredith 的译本 (Oxford, 1952)。W. Cerf 只英译了该书第一部分 'The Analytic of the Beautiful' (Library of

① 为便于读者核对原文，本书目所列著作之作者、书名、出版单位及年代均原文照录；加 "*" 号者有中译本 (文)。

Liberal Arts, Indianapolis, 1963)。关于对 Kant 美学的讨论，参见 S. Körner, *Kant* (Harmondsworth, 1955), 第 8 章; D. W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory* (Madison, Wisconsin, 1974); M. Warnock, *Imagination* (London and Boston, 1976), Part Ⅱ。

A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 由 E. J. F. Payne 英译 (Indian Hills, Colorado, 1958)。还有以前由 R. B. Haldane 和 J · Kemp 翻译的英译本，标题为 *The World as Will and Idea* (London, 1883)。关于对 Schopenhauer 美学的讨论，参见 P. Gardiner *Schopenhauer* (Harmondsworth, 1963) 第 5 章。

G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on fine art* *, 有 T. M. Knox 的英译本 (Oxford 1975); S. Bungay 在其 Beauty and Truth (Oxford, 1984) 一书中，对 Hegel 美学作了详细说明和讨论。

E. Hanslick, *The Beautiful in Music* (首次以德文出版, 1854)。G. Cohen 的英译本 (1891) 最便于使用, in the Library of Liberal Arts Series (New York, 1957)。本书的全部有关引文和参考之处均出自这个版本。可以在 S. Deas 的 *In Defence of Hanslick* (第 2 版, Farnborough, 1972) 的第 5—7 章，找到来源于 Hanslick 的评论的引文；由他的部分评论文章组成的一部选集，已经由 H. Pleasants 编辑并译成英文出版，标题为 *Vienna's Golden Years of Music*, 1850 - 1900 (New York, 1950; London 1951)。

L. Tolstoy, *What is Art?* * 由 A. Maude 英译 (London, 1898)。

B. Croce, *Aesthetics* *, 由 D. Ainslie 英译 (第 2 版, London,

1922); *Breviary of Aesthetic* *, 由 D. Ainslie 英译, 标题为 *The Essence of Aesthetic* (London, 1921), 也可以使用 P. Romanell 的英译本, 标题为 *Guide to Aesthetics* (South Bend, Ind., 1979; reprinted Lanham, Md., 1983); 其美学辞条 in the *Encyclopaedia Britannica* 第 14 版 (1928), 后以题为 'Aesthetica in Nuce' 的论文重印, in *Philosophy*, *Poetry*, *History*: *An anthology of essays by B. Croce*, 由 C. Sprigge 英译 (London, 1966)。

C. Bell, *Art* * (London, 1914)。有关他评论的例子, 参见 *Since Cézanne* (London, 1922), 以及 *Land marks in Nineteenth Century Painting* (London, 1927)。

R. Fry, *Vision and Design* (London, 1920); *Transformations* (London, 1926); *Last Lectures* (*Cambridge*, 1939).

R. G. Collingwood, *The Principles of Art* * (*Oxford*, 1938).

现代著作

M. C. Beardsley, *Aesthetics*: *Problems in the Philosophy of Criticism* (第 2 版, Indianapolis, 1981).

M. Budd., *Music and the Emotions* (London, 1985).

E. H. Gombrich, *Art and Illusion* * (London, 1960), 这部著作中的许多论题都在 Gombrich 的论文集 *Meditations on a Hobby Horse* (London, 1963) 中得到了更简明扼要的讨论。

S. Langer, *Feeling and Form** (London, 1953).

A. Savile, *The Test of Time* (Oxford, 1982). R. Scruton, *Art and Imagination* (London, 1974);
The Aesthetics of Architecture (London, 1979).
R. Wollheim, *Art and Its Objects* (第 2 版, *Cambridge*, 1980).

和其他哲学领域中的著作一样，美学方面的许多著作也是以刊登在专业杂志上的论文的形式出版的。有用的论文集包括：

H. Osborne (编), *Aesthetics* (Oxford Readings in Philosophy, Oxford, 1972).

J. Margolis (编), *Philosophy Looks at the Arts* (修订版, *Temple University*, *Pa.*, 1978)。

本书的第二部分涉及了人们在文学理论方面讨论的一些问题。近年来出版的一些引论性著作一直在密切注意这个研究领域的扩展。我推荐下列引论性著作：

A Jefferson 和 D. Robey (编), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (第 2 版, London, 1986).

R. Selden, *A Reader's Guide to contemporary Literrary Theory* (Brighton, 1985).

译名对照表

abstract art, 抽象艺术
  actions, 行动
  intentional, 意向性行动
  and Language, 行动和语言
Aeschylus, 埃斯库罗斯
aesthetic appreciation, 审美欣赏
aesthetic attitude, 审美态度
allegory 讽喻
  symbolism and, 符号和讽喻
anaphora, 首语重复法
Aristotle, 亚里士多德
  Poetics, 《诗学》
Arnold, Matthew, 阿诺德，马修
  'The Study of Poetry, "诗歌研究"
art, 艺术
  conventions in, 艺术惯例
  expectations of audience, 观众对艺术作品的期望
  pseudo, 伪艺术
  representation, 艺术再现；
    "seeing as", "视为"
  tromep－l' oeil, 主体感强因而逼真的艺术。也可以参见 aesthetic appreciation, beauty.
Austen, Jane, 奥斯丁，简
  Emma, 《爱玛》
Austin, J. L., 奥斯丁，J·L·

Bach, C. P. E., 巴赫，C·P·E.
Bach, J. S., 巴赫，J·S·
Balzac, Honoré de, 巴尔扎克，奥诺雷·德
Barnes, Jonathan, 巴恩斯，乔纳森
Barthes, Roland, 巴尔特，罗兰
Bayley, John, 贝利，约翰
Beardsley, Monroe C., 比尔兹利，门罗·C.
beauty, 美
Beckett, Samuel, 贝克特，塞缪尔
  Waiting for Godot, 《等待戈多》
Beethoven, Ludwig Van, 贝

多芬，路德维希·冯
First Symphony，《第一交响曲》
Ninth Sympyony，《第九交响曲》
Bell, Clive, 贝尔，克莱夫
Art，《艺术》
Black, Max, 布莱克，马克斯
Blake, William, 布莱克，威廉
The Tyger，《猛虎》
Bosch, Hieronymus, 博希，希罗尼姆斯
Botticelli, 波提切利
The Birth of Venus，《维纳斯的诞生》
Primavera，《春》
Brecht, Bertolt, 布莱希特，伯特尔特
Brooke, Rupert, 布鲁克，鲁伯特
Brooks, Cleanth, 布鲁克斯，克林斯
Bruch, Max, 布鲁赫，马克斯
Violin Concerto，《小提琴协奏》
Bullough, Edward, 布洛，爱德华
Bunyan John, 班扬，约翰
The Pilgrim's Progress，《天路历程》
Burns, Robcrt, 彭斯，罗伯特

Camus, Albert, 加缪，阿尔贝
Cartland, Barbara, 卡特兰，芭芭拉
Castiglione, 卡斯蒂廖内
Catullus, C. Valerius, 卡图卢斯，C·瓦莱利乌斯
Catholicism, Roman, 罗马天主教
Cézanne, Paul, 塞尚，保罗
Chagall, Marc, 夏加尔，马克
Chaucer, Geoffrey, 乔叟，杰弗里
Chippendale chair 奇彭代尔式椅子
church, 教会
Ollingwood, R. G., 科林伍德，R·G·
Principles of Art，《艺术原理》
colour 色彩

思罗普；

The Anatomy of Criticism, 《批评的解剖》

Giotto, 乔托

God, 上帝

Goethe, Johann Wolfgang von, 歌德，约翰·沃尔夫冈·冯

The Sorrows of Young Werther, 《少年维特之烦恼》

haiku, 十七音诗

Hanslick, Eduard 汉斯立克，爱德华

The Beautiful in Music, 《论音乐的美》

Hardy, Thomas, 哈代，托马斯

Jude the Obscure, 《无名的裘德》

Harris, Frank, 哈里斯，弗兰克

Haydn, Franz Joseph, 海顿，弗朗茨·约瑟夫

Hirsch, E. D., 希尔施，E·D·

Homer, 荷马

Iliad, 《伊利亚特》

Odyssey, 《奥德赛》

Hopkins, Gerard Manley, 霍普金斯，杰勒德·曼利

Housman, A. E., 豪斯曼，A·E·

'1887', 《1887》

imitation, 模仿

Ingarden, Roman, 英伽登，罗曼

intentions, 意向

interpretation, 解释，

Islamic art, 伊斯兰教艺术

James, Henry, 詹姆斯，亨利

Japanese culture, 日本文化

Joyce, James, 乔伊斯，詹姆斯

judgement, 判断

Kafka, Franz, 卡夫卡，弗朗茨

Kant, Immanuel, 康德，伊曼努力尔；

Critique of Aesthetic Judgement, 《审美判断力批判》

Keats, John, 济慈，约翰

'*Ode to Autumn*' 《秋颂》

Landscape, 风景，景致

pain, 疼痛
Palladio, 帕拉弟奥
persuation, 说服
Plato, 柏拉图
Platonic, Forms (Ideas), 柏拉图的理念
plays, 戏剧
plesasure, 快乐
poetry, 诗歌
Polykleitos, 波利克雷托斯
Doryphoros, 《多里弗罗斯》(《持矛者》)
pornography, 色情作品。参见 obscenity
Post – Impressionism, 后印象派

Raine, Kathleen, 雷恩，凯瑟琳
Raphael, 拉斐尔
Transfiguration, 《基督显圣容》
representation 再现
Richardson, Samuel, 理查逊，塞缪尔
Clarissa, 《克拉丽莎》

Sassoon, Siegfried, 萨松，西格弗里德
Schopenhauer, Arthur, 叔本华，阿瑟
Schubert, Franz Peter, 舒伯特，弗朗茨·彼得
'*Death and the Maiden*' Quartet, 《死亡与少女》四重奏曲
Searle, John, 塞尔，约翰
semantics, 语义学
sense – perception, 感性知觉
Shaffer, Peter, 谢弗，彼得
shakespeare, William, 莎士比亚，威廉
Shaw, George Bernard, 萧伯纳
Pygmalion, 《皮格马利翁》
'significant form', "有意味的形式"
Socialist Realism, 社会主义现实主义。参见 Marxism
Sophocles, 索福克勒斯
Oedipus the King, 《俄狄浦斯王》
speech act theory, 言语活动理论
Spenser, Edmund, 斯宾塞，埃德索德
'*Prothalamion*' 《结婚

above Tintern abbey', “近瞰廷特恩教堂而作”

Lyrical Ballads, 《抒情歌谣集》;

The Prelude, 《序曲》

Yeats, *W*. *B*., 叶芝, W·B·.